Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard

Vitor Manuel Torres Ribeiro

UMinho | 20 24

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Vitor Manuel Torres Ribeiro

Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard

setembro de 20 24

Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Vitor Manuel Torres Ribeiro

Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard

Tese de Doutoramento
Doutoramento em Ciências da Literatura

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

setembro de 2024

DECLARAÇÃO

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Nome: Vítor Manuel Torres Ribeiro

Endereço eletrónico: edmond01@sapo.pt

Telefone: 96 313 27 23

Número do Cartão do Cidadão: 9900200

Título da tese: Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard

Orientador: Professor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa

Ano de conclusão: 2024

Designação Doutoramento: Doutoramento em Ciências da Literatura

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho

Atribuição
CC BY

Universidade do Minho, 09/09/2024

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

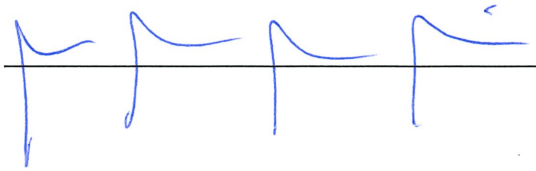
Um devido reconhecimento a um conjunto de pessoas que, pelas suas opiniões e sugestões, contribuíram para a conceção desta dissertação e da formulação que a sustenta, designadamente: João Paulo Guimarães (Faculdade de Letras, Universidade do Porto), Luís Mestre, Solveig Norlund, Hugo Romão, Diogo Martins (Faculdade de Letras, Universidade do Porto), Vasco Câmara, Carlos Natálio (Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa), Luís Mendonça (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), Júlio Alves (Universidade Lusófona), Álvaro Santos, Sónia Cardoso, a minha esposa, e a minha filha, Madalena. E, pela inspiração e apoio, o agradecimento ao meu orientador, Professor Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, pelo permanente estímulo ao longo destes três anos de vigência do doutoramento.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 04/09/2024

Assinatura: 

RESUMO

Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard

Esta tese, motivada pelas imagens projetadas pela obra de Ballard, estender-se-á por três partes.

A primeira parte será dedicada ao percurso do escritor, dividido em três porções: a infância na guerra, preenchida por dois romances escritos a meio da obra e com notórias influências da biografia de Ballard, designadamente da sua infância em contexto de guerra, no campo de Lunghua (Xangai), e o que lhe sucedeu, no regresso a Inglaterra e posteriores vivências no subúrbio de Shepperton; a paisagem dos media, constituída por um conjunto de romances que se estabeleceram como um retrato da paisagem dos media que saturou, e transformou, o mundo ocidental na década de 1960; a fase final da obra do escritor, no virar do milénio, designada por violência de lazer. Em paralelo serão convocados elementos relativos às ascendências sobre o trabalho do escritor, no campo literário, mas também o trabalho dos pintores surrealistas, a Pop Art ou os simulacros de Jean Baudrillard, entre outros. Todos estes elementos, os romances e as ascendências, serão articulados com as entrevistas ao escritor, realizadas entre 1967 e 2008, onde a intencionalidade do seu discurso, muitas vezes ambíguo e violento, fornece pistas para as motivações e as leituras da sua obra.

Na segunda parte, a investigação dará corpo ao título desta tese, ao promover a análise de um corpus de objetos cinematográficos que dialogam com as preocupações sociais, culturais e políticas, de uma época (a segunda metade do século XX), onde a obra de Ballard se desenhou, em abordagens tão diversas quão significativas, sendo que em paralelo convocaremos um contexto que evidencia a importância das imagens e o desenho de um conjunto de diretrizes sobre como olhar as imagens e os objetos fílmicos, que conduzirá a um catálogo de bases teóricas e empíricas para a análise e interpretação de filmes.

Finalmente, na terceira parte, convocaremos a obra de David Cronenberg, vinte e cinco anos de produção cinematográfica que culminaram com a adaptação de *Crash* (1996), em diálogo com Ballard, uma obra literária extremada por poderosas metáforas com relações evidentes com as paisagens do Cinema, que partilhou com o cineasta canadiano influências e contaminações, desde logo literárias, mas também no que se refere ao poder transformativo do humano através das imagens, que procuraremos aclarar e intensificar, com a intimação de *A Evolução Criadora* (L' Évolution Créatrice, 1907) de Henri Bergson e a compilação de entrevistas *Cronenberg on Cronenberg* (1996), editada por Chris Rodley.

Palavras-Chave: J. G. Ballard, David Cronenberg, Chris Rodley, análise de filmes, adaptação fílmica

ABSTRACT

Cinematic Landscapes for Ballard's Metaphors

This thesis, motivated by the images projected by Ballard's work, is divided into three parts. The first part focuses on the writer's career, is subdivided into three parts: his childhood during the war, two novels written halfway through his career and with notable influences from his biography, namely his childhood in a war context, in the camp of Lunghua (Shanghai), and what happened to him, on his return to England and subsequent experiences in the suburb of Shepperton; the media landscape, made up of a set of novels that established themselves as a portrait of the media landscape that saturated, and transformed the Western world in the 1960s; the final phase of the writer's work, at the turn of the millennium, known as leisurely violence. In parallel, elements relating to the ancestry of the writer's work, in the literary field, but also the work of surrealist painters, Pop Art or Jean Baudrillard's simulacra, among others, will be called up. All these elements, the novels and the ancestries, will be conjoined with interviews with the writer, carried out between 1967 and 2008, where the intentionality of his speech, often ambiguous and violent, provides clues to the motivations and readings of his work. In the second part, the investigation will give substance to the title of this thesis, by promoting the analysis of a corpus of cinematographic objects that converse with social, cultural and political concerns, from a time (the second half of the 20th century), where the work of Ballard was shaping itself, in approaches as diverse as they are significant, and in parallel we will call for a context that highlights the importance of images and the design of a set of guidelines on how to look at images and filmic objects, which will lead to a catalog of theoretical bases and empirical studies for the analysis and interpretation of films. Finally, in the third part, I will draw upon the work of David Cronenberg, twenty-five years of film production that culminated in the adaptation of *Crash* (1996), in dialogue with Ballard, a literary work chalk full of powerful metaphors with clear relationships to the landscapes of Cinema, which shared with the Canadian filmmaker influences and contaminations, literary but also regarding the transformative power of the human through images, which we will seek to clarify and intensify, with references to *The Creative Evolution* (L' Évolution Créatrice, 1907) by Henri Bergson and the compilation of interviews *Cronenberg on Cronenberg* (1996), edited by Chris Rodley.

Keywords: J. G. Ballard, David Cronenberg, Chris Rodley, film analysis, film adaptation

ÍNDICE

	Introdução	9
	Parte I: Uma Narrativa para J.G. Ballard	
1.1	A Infância na Guerra	
1.1.1	Dos Pintores Surrealistas a Andy Warhol	29
1.1.2	Império do Sol: O Filho da Guerra	48
1.1.3	A Bondade das Mulheres: Manual para os Anos Loucos	67
1.2	A Paisagem dos Media	
1.2.1	O Mundo de Cristal: a Viagem ao Espaço Interior	83
1.2.2	The Atrocity Exhibition	
1.2.2.1	Marilyn Monroe, Norman Mailer e o Sonho Americano	93
1.2.2.2	Simulacros na Conquista de Novas Paisagens	119
1.2.3	Crash	
1.2.3.1	A Literatura como Desafio Moral do Leitor	142
1.2.3.2	Uma Viagem pelos Viadutos da Nossa Mente	171
1.2.4	Arranha-Céus	
1.2.4.1	A Arquitetura da Modernidade	194
1.2.4.2	Psicopatologia do Quotidiano	199
1.2.5	Olá, América!	
1.2.5.1	América, Terra de Simulacros	221
1.2.5.2	Elegia ao Novo Mundo	232
1.3	Violência de Lazer	
1.3.1	24/7	247
1.3.2	Noites de Cocaína	256
1.3.3	O Reino do Amanhã	277
	Parte II: Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard	
2.1	Análise e Interpretação de Filmes	
2.1.1	Modos de Ver, por John Berger	320
2.1.2	O Meio é a Mensagem, por Marshall McLuhan	324
2.1.3	A Dimensão Tempo, por Paul Schrader	330
2.1.4	A Teoria de Autor, por Peter Wollen	332
2.1.5	Ver com Atenção, por David Thomson	335
2.1.6	Análise e Interpretação de Filmes, por Jacques Aumont e Michel Marie	348
2.2	Império do Sol, de Steven Spielberg: Paisagens Ballardianas	362
2.3	James Dean e Richard Nixon, por Robert Altman	
2.3.1	The James Dean Story	369
2.3.2	Secret Honor	372

2.4	We Want Kennedy, We Want The Stones	
2.4.1	Primary	376
2.4.2	Gimme Shelter	380
2.5	JFK de Oliver Stone: Em Direto para a Televisão (parte I)	386
2.6	Winter Kills: o Grande Voyeur	394
2.7	The Atrocity Exhibition, de Jonathan Weiss	397
2.8	Paul Schrader, Cronista dos Setentas	404
2.9	Mondo Cane: Exposição de Atrocidades	409
2.10	Medium Cool: a Câmara é uma Arma	415
2.11	Uptight	
2.11.1	Parte I: O Denunciante	423
2.11.2	Parte II: A Revolta	424
2.12	Apocalypse Now: as Portas da Perceção	429
2.13	Mulholland Drive: o Acesso ao Nosso Mundo Interior através dos Fantasmas de Hollywood	439
2.14	O Artifício e a Verdade	
2.14.1	Parte I: New York, New York	446
2.14.2	Parte II: Assim Nasce uma Estrela	450
2.15	Lolita: Viagem pela Moral Americana	454
2.16	Assassinos Natos: Em Direto para a Televisão (parte II)	460
	Parte III: David Cronenberg, a Transformação do Humano	
3.1	A Vida é uma Evolução	466
3.2	Cronenberg, os primeiros filmes: o Futuro no Laboratório	475
3.3	Shivers: Pesadelo ou Sonho, Terror ou Orgia?	483
3.4	Rabid: Marilyn Chambers, a Predadora	491
3.5	Fast Company: a Máquina Liberta o Sexo	500
3.6	The Brood: a Forma da Fúria	504
3.7	Scanners: o Intelecto e a Víscera	511
3.8	Videodrome: Um Convite para Descerrar as Comportas Neurológicas	515
3.9	The Dead Zone: o Vale do Sono	524
3.10	The Fly: a Metamorfose da Carne	530
3.11	Dead Ringers: Os Fabulosos Gémeos Mantle	538
3.12	Naked Lunch: Escrever é um Ato Perigoso, mas Necessário	546
3.13	M. Butterfly: a Educação Sentimental do Diplomata	556
3.14	Crash: o Sexo é a Narrativa	567
	Conclusão	581
	Bibliografia	622
	Filmografia	626

Introdução

J. G. Ballard (1930-2009) teve uma infância no contexto privilegiado de Xangai: residiu no Bairro Internacional, lugar partilhado por administradores de grandes empresas e por estâncias consulares. Essa infância começou a ser perturbada após o ataque japonês a Pearl Harbor (em Dezembro de 1941) e o consequente quebrar do enclave até então favorecido, que conduziria à detenção daquelas famílias de britânicos, franceses e americanos, em treze campos, em Xangai e nos seus arrabaldes, sendo que o adolescente James esteve recluso, com a família, no Campo de prisioneiros civis de Lunghua, desde o início de 1943 até aos dias que se seguiram ao deflagrar das bombas atómicas de Hiroxima e Nagasaki, que vergaram os japoneses no Verão de 1945 e conduziram ao fecho da Segunda Guerra Mundial. No final de 1945, a mãe de Ballard regressou a Inglaterra com os dois filhos, James e a irmã. Ballard estudou Medicina durante dois anos em Cambridge, para depois trocar pelo estudo de Literatura Inglesa, que também não concluiu. No entanto, o escritor acabaria por usar muito do que aprendeu no curso de Medicina em Cambridge, "a anatomia e a psicologia, a química e a física, que lhe pareciam uma tremenda ficção" (1).

Numa época em que já ensaiava a escrita de contos, Ballard alistou-se na Royal Air Force (RAF), tendo sido colocado numa base canadiana para formação, no início de 1954. Este período ficaria marcado, para lá da continuação do fascínio pelos aviões (de experienciar a pilotagem), pela descoberta de revistas norte-americanas de ficção científica. No ano seguinte, abandonaria a RAF e regressaria a Londres, onde começou um percurso de colaborações com revistas de ficção científica britânicas, como a New Worlds e a Science Fantasy, e a consequente publicação de contos. Depois, em 1960, transferiu o domicílio conjugal para Shepperton; no subúrbio de Londres, Ballard tornou-se escritor profissional e publicou o primeiro romance: *The Wind from Nowhere* (1961). A perspetiva científica, na relação com a paisagem tecnológica, a importância e a necessidade de experimentar, começaram a atravessar uma obra, muitas vezes apontada como profética, mas que segundo o próprio estava mais interessada em analisar o presente, um presente do futuro, como quem observava os factos e extrapolava hipóteses, num universo cercado por imagens, do cinema e da televisão, mas também da publicidade: "Vivemos dentro de um enorme romance. Para o escritor, é cada vez menos necessário inventar o conteúdo ficcional das suas obras. A ficção já existe, está diante dos seus olhos. A tarefa do escritor é inventar a realidade. (...) O futuro está por seu turno a extinguir-se, devorado pela insaciável voracidade do presente. Anexamos o futuro ao presente e reduzimo-lo a mais uma de entre as numerosas alternativas que se nos oferecem" (2).

(1) Entrevista a Jannick Storm, em 1968, retirada de Extreme Metaphors (p. 14)
(2) J. G. Ballard, no prefácio de Crash, p.15

Esta tese, motivada pelas imagens projetadas pela obra de Ballard, dividir-se-á em três partes, que nos parágrafos abaixo exporemos em traços gerais: uma primeira parte dedicada a três porções do percurso de Ballard, numa investigação que se estenderá pela restante tese como uma narrativa, na qual também evidenciaremos as ascendências sobre o trabalho do escritor; na segunda parte, a investigação dará corpo ao título desta tese – Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard – ao promover a análise de um conjunto de obras cinematográficas que dialogam com as preocupações sociais, culturais e políticas, de uma época (a segunda metade do século XX), onde a obra de Ballard se desenhou e onde se incluem, naturalmente, duas adaptações dos seus romances, em abordagens tão diversas quão significativas; finalmente, na terceira parte, convocaremos a obra de David Cronenberg, vinte e cinco anos de produção cinematográfica, em diálogo com Ballard, uma obra literária extremada por poderosas metáforas com relações evidentes com as paisagens do Cinema, que partilhou com o cineasta canadiano influências e contaminações, desde logo literárias, mas também no que se refere ao poder transformativo do humano através das imagens.

Iremos desenvolver a primeira parte da tese, na adoção da estrutura de uma narrativa em três partes, nas proporções do corpo de um peixe. A cabeça do peixe será preenchida por dois romances escritos a meio da obra do escritor e com notórias influências da biografia de Ballard, designadamente da sua infância em contexto de guerra, no campo de Lunghua, e o que lhe sucedeu, no regresso a Inglaterra e posteriores vivências no subúrbio de Shepperton nos anos 1960: *Império do Sol* (Empire of the Sun, 1984) e *A Bondade das Mulheres* (The Kindness of Women, 1991). A parte central, o âmago da obra e o corpo do peixe da nossa narrativa, será preenchida por cinco romances que se estabeleceram como um retrato da paisagem dos media que saturou, e transformou, o mundo ocidental desde os loucos anos 1960: *O Mundo de Cristal* (The Crystal World, 1966), *The Atrocity Exhibition* (1970), *Crash* (1973), *Arranha-Céus* (High-Rise, 1975) e *Olá, América!* (Hello America, 1981). Finalmente, a cauda do peixe integrará dois exemplares da fase final da obra de Ballard, designada por "violência de lazer": *Noites de Cocaína* (Cocaine Nights, 1996) e *O Reino do Amanhã* (Kingdom Come, 2006). Em paralelo serão convocados elementos que influenciaram a obra do escritor e que também se inscreveram como componentes que retratam uma boa parte do século XX: Freud e o movimento surrealista (em especial os pintores), a Pop Art de Andy Warhol, mas também o seu ramo britânico; o conceito de sonho americano, adotando o caso exemplar de Marilyn Monroe, do ponto de vista de Norman Mailer; autores e romances que promoveram desafios morais acrescidos ao leitor, que exemplificamos com William S. Burroughs (o escritor preferido de Ballard e de Cronenberg), Jonathan Swift, Lewis Carroll, Aldous Huxley ou Patricia Highsmith; o trabalho de Le Corbusier, como contexto da arquitetura como

protagonista da modernidade; a América como território de simulacros, através das conceções de Jean Baudrillard; na viragem do milénio, um cenário esboçado por Jonathan Crary, de um universo talhado para trabalhar e consumir durante 24 horas por dia, 7 dias por semana.

Todos estes elementos, os romances, as ascendências e as entrevistas ao escritor, serão articulados numa ideia de coro, de um ensemble, onde destacamos a nossa tradução e análise de *Extreme Metaphors* (3), uma compilação de cerca de duzentas entrevistas realizadas entre 1967 e 2008, onde a intencionalidade do seu discurso, muitas vezes ambíguo e violento, fornece pistas para as motivações e as leituras da sua obra. De referir que, entre as inúmeras entrevistas, encontramos variadas colaborações com pequenas revistas e fanzines, mais dedicadas e conhecedoras do trabalho de Ballard e dos temas, em detrimento de muitas das grandes publicações, de entrevistadores que não conheciam os livros e só se interessavam por assuntos polémicos ou bisbilhotices. Ballard também apreciava, ao contrário de muitos escritores estabelecidos, discutir o trabalho com pessoas mais jovens. O dispositivo da metáfora está insistentemente presente no discurso do escritor e esta investigação irá valorizá-lo, no recurso à conceção de Marshall McLuhan, dos meios de comunicação como extensão do homem, e na formulação do dramaturgo Robert Browning: "O Homem deve alcançar mais do que pode agarrar; é o princípio da metáfora" (4). Mas McLuhan não reduziu o dispositivo da metáfora à sua explicitação através das palavras, ao recorrer à génese do grego "meta pherein" e do seu significado: "carregar daqui para ali ou transportar", numa analogia também com claras afinidades com o universo *ballardiano*, em que os meios de transporte se evidenciam como uma extensão do homem, na forma como "traduzem e transformam o transmissor, o recetor e a mensagem" (5).

Em 1937, tinha Ballard sete anos, o Japão declarou guerra à China e invadiu a costa do território. Depois de Pearl Harbor, os japoneses tomaram a cidade de Xangai, o que corresponde ao princípio da narrativa de *O Império do Sol*. O rapaz acabou por perder-se da família, primeiro refugiando-se nas grandes casas da parte ocidental de Xangai, e torna-se um pequeno Robinson Crusoe (algo que haverá de ecoar em várias paragens da sua obra), para depois ser capturado e colocado durante três anos no campo de Lunghua. As entrevistas ao escritor, em que se refere a Jim, o rapaz do romance, como sendo em "muitos aspetos ele próprio", esticam a ambiguidade, um efeito irónico de autorrepresentação, entre a biografia e o romance, que esta investigação procurará evidenciar. Aliás, em várias ocasiões, Ballard referiu que precisou de quarenta anos para escrever o romance, pois

(3) Extreme Metaphors foi publicado em 2012 pela Fourth Estate, teve a edição de Simon Sellars e Dan O'Hara e reúne entrevistas conduzidas por John Gray, Jon Savage, Will Self ou Iain Sinclair, entre outros críticos, académicos, artistas e urbanistas.

(4) Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 71

(5) Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 103

demorou vinte anos a esquecer aqueles acontecimentos e outros tantos a rememorá-los. A indiscernibilidade entre realidade e ficção também desponta aqui, pois paradoxalmente o campo representou um mundo seguro para a criança: à medida que a derrota dos japoneses se antecipava, o rapaz começou a preocupar-se com o que lhe sucederia depois de os japoneses deixarem de guardar o campo. A clarividência da criança, sozinho entre adultos amarrados à ideia anacrónica de dia do armistício, "ideias sentimentais que as pessoas têm da guerra e da paz" (6), encontrou respaldo no que aconteceria: duas mil pessoas deixadas à sua sorte, sem comida, com os americanos a quatrocentos e cinquenta quilómetros de distância (só chegariam um mês depois), numa antítese do resgate dos campos de prisioneiros apresentados nos tradicionais épicos do cinema. No que se refere a *A Bondade das Mulheres* esta tese procurará coligir elementos que afirmem o romance como um despontar de uma projeção da infância na guerra e como uma continuação de *Império do Sol*, ao insistir na autorrepresentação do escritor, desde os seus tempos de estudante de medicina, passando pelo estágio na RAF, e esticando-se pelo quotidiano mundano de um homem que partilhava a escrita com uma vida com a família no subúrbio, sempre com o passado de Xangai a ameaçar a vida no presente, da mesma forma que insinuava a influência dessas vivências da infância na literatura produzida a partir dos anos 1960, mais de duas décadas antes da escrita destes dois romances de pendor autobiográfico.

A abrir o corpo do peixe que definimos para o desenho da obra de Ballard como uma narrativa, encontramos *O Mundo de Cristal*, conto de fadas numa selva africana, disfarçado de ficção científica, uma civilização reconhecível, num tempo em aceleração, a cristalizar o nosso mundo: uma literatura de imagens e sensações, que parece rememorar a infância em Xangai, para cenários realistas e situações de exceção, com a guerra a aproximar-nos de paisagens renovadas, de protagonistas que afirmam a parca fiabilidade das nossas perceções, em que realidade e ficção se confundem, num dos mandamentos da herança *ballardiana* que esta tese procurará aclarar. Esta investigação ensaiará *O Mundo de Cristal* como a síntese do arranque da obra de Ballard, uma fase atormentada pelas "memórias e experiências da guerra, mas de uma forma disfarçada", com as paisagens desertas, as catástrofes e o desmoronar da nossa civilização como uma evidente réplica da Xangai ocupada, como se a largada das bombas atómicas sobre Nagasaki e Hiroxima correspondesse ao início da terceira guerra mundial. No pós-guerra, Ballard encontrou uma sociedade inglesa "obcecada pela nostalgia do império perdido, (...) um país puritano, em que toda a gente sabia o seu lugar na hierarquia social". Segundo o escritor, os romances que se editavam na época em Inglaterra versavam sobre a estrutura

(6) J. G. Ballard em 1986, em entrevista a Solveig Nordlund (edição de DVD de Aparelho Voador a Baixa Altitude)

de classes, "sobre pequenas nuances e distinções sociais". As enormes mudanças dos anos 1950, ditadas pela tecnologia, de um predomínio da linguagem televisiva e publicitária que se estendia à politica, como um ramo desta propagação de imagens e mensagens, contaminaram Ballard e permitiram-lhe contrariar a produção da época, amarrada ao passado: "Queria escrever sobre os próximos 5 minutos, não sobre os últimos 30 anos", pois no final dos anos 1950 e inicio dos 1960, "o futuro era uma melhor chave do presente do que o passado" (7), pelo que no início da sua obra teria de recorrer ao vocabulário da ficção científica. O escritor pretendia dinamitar o romance clássico, libertá-lo do espaço fechado que constituía o "espirito do autor", para que essa literatura renovada constituísse "uma narrativa aberta em que o ato de ler participa do processo criativo, ou antes de um processo de investigação, um laboratório" (8). Neste contexto, procuraremos destacar *This Is Tomorrow*, uma exposição inaugurada em agosto de 1956 na Whitechapel Art Gallery (Londres), ato fundador da *Pop Art* britânica, uma influência decisiva no arranque da produção do escritor, na forma como a cultura popular da América se tornara o combustível para um vocabulário que relacionava consumo com produção de arte, mas também em fases posteriores, na fetichização das figuras da Hollywood clássica, como Elisabeth Taylor em *Crash*.

A paragem seguinte, nesta narrativa, elegerá *The Atrocity Exhibition*, um romance de natureza experimental e satírica, composto de contos condensados, como fascículos que procuravam responder a um tempo de grandes transformações e de eventos de natureza singular e traumática: o assassinato de John Kennedy, a morte de Marilyn Monroe, o prenúncio da ascensão de Ronald Reagan ou a guerra televisionada do Vietname. O romance procurava, então, um diálogo com um universo que segundo Ballard registara uma inversão no jogo entre a realidade e a ficção: "Até há 20 ou 30 anos, tínhamos uma ideia clara de que o mundo da realidade era um mundo externo à nossa volta – o mundo do trabalho, da indústria, do comércio – e o mundo da fantasia e da imaginação era o mundo dentro das nossas cabeças, os nossos sonhos e esperanças privadas para o futuro. Isso inverteu-se: as paisagens externas do nosso mundo são quase inteiramente ficcionais, feitas de anúncios e publicidade, de paisagens artificiais construídas pelo homem. O único ponto de realidade está dentro das nossas cabeças, as nossas obsessões são tudo o que temos" (9). Exemplificamos com um filme de George Cukor, *It Should Happen to You* (1954), que serve como tese a esta conceção de Ballard: uma jovem atriz, protagonizada por Judy Holliday, decide utilizar as poupanças para arrendar um *outdoor* em Columbus Circle, uma via urbana de Nova Iorque que servia uma grande densidade de tráfego

(7) J. G. Ballard em 1986, entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)
(8) Entrevista a Robert Louit, em 1974, retirada de Extreme Metaphors (p. 75)
(9) J. G. Ballard em 1986, entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)

automóvel; ao colocar o seu nome naquele lugar, ela esperava catapultar a sua carreira, para que também ela passasse a participar das ilusões produzidas por Hollywood e pela paisagem dos media. Guta Moura Guedes, recorrendo ao filme *Três Cartazes à Beira da Estrada* (10), completou esta ideia, ao falar-nos da "larga tradição" dos EUA na utilização de "grandes cartazes de estrada como modo de comunicação". A curadora explicou essa opção de comunicação, associada à "vastidão" de um território, mas também na "relação entre este tipo de suporte e uma sociedade marcada pela liberdade de expressão", na definição, então, de uma "cultura visual" que acabou por contaminar os europeus, que paulatinamente foram integrando estas soluções na sua paisagem. *The Atrocity Exhibition*, e também *Crash* como veremos abaixo, correspondeu à porta de entrada para os temas que esta tese pretende investigar, associados à literatura e às imagens, e que identificamos de forma sumária: o movimento surrealista (em especial os seus pintores, mas também o cinema, com a parelha Buñuel e Dalí (11)); os sonhos, o *primitivismo* e a psicopatologia, nas leituras induzidas pela psicanálise de Freud; a *Pop Art*, através da mescla entre publicidade e arte, produção massiva e arte conceptual, em que se exemplifica, pela intencionalidade, Andy Warhol e a sua obra *Latas de Sopa Campbell* (1962); associado à publicidade, a difusão desenfreada de imagens, em que a televisão tomou um papel decisivo e político, também no uso do *star system*, dos arquétipos da Hollywood clássica, numa era em que o cinema fizera algo "muito poderoso: projetou o som e a imagem de pessoas bonitas em situações de uma intimidade excecional e perturbante. Esta realidade permitiu que nos apaixonássemos por desconhecidos" (12); as imagens do assassinato de Kennedy, através da análise do "Zapruder film" (13), caso exemplar em que acontecimentos reais são projetados e repetidos como páginas de ficção; o automóvel, no abraço definitivo entre o homem e a máquina, a tecnologia e a carne, numa sexualidade renovada; a arquitetura e o urbanismo como fatores de um exercício ambíguo, ora transformador, ora de tédio e anestesia do humano, em especial o movimento modernista e brutalista, na obra de Le Corbusier; a necessidade de violência, derradeiro abanão das

(10) Three Billboards Outside Ebbing, Missouri é um filme norte-americano de 2017, realizado por Martin McDonagh. Uma jovem fora brutalmente assassinada e perante a inação das autoridades, a mãe, protagonizada Frances McDormand, decide alugar três outdoors dispostos ao longo da estrada da cidade de Ebbing, no estado do Missuri. A mãe espera obter resultados com esta publicidade e coloca nos cartazes frases que questionam a competência de William Willoughby, o chefe de polícia. O filme, que resultou num sucesso junto do público e da crítica, estabelece um conjunto de relações entre imagens e publicidade, verdade e perceção, violência e justiça. O texto de Guta Moura Guedes foi publicado no semanário Expresso, de 2 de setembro de 2023

(11) No centro deste encontro entre as paisagens surrealistas e o cinema está Um Cão Andaluz (Un Chien Andalou, 1929), que David Thomson sintetizou: "Trata-se de uma experiência onírica de cerca de 20 minutos sobre o tema do despertar sexual, que não obedece a qualquer restrição ou censura. Primitiva, infantil, mas intuitiva, esta obra perfura o subconsciente, como povos do deserto em busca de água" (Como Ver um Filme, p.129)

(12) Como Ver um Filme, p.183. De entre as estrelas de Hollywood, David Thomson destacou "o esforço que Gary Cooper faz para parecer Gary Cooper". O crítico exemplificou com vários filmes, que acompanhavam o envelhecimento do astro: Marrocos (1930), Vontade Indómita (Fontainhead, 1949) e O Homem do Oeste (Man of the West, 1958). Assim, comparando o seu rosto e os seus movimentos, "plano a plano", assistiremos ao modo como o "tempo desgastou a beleza, a confiança e a perfeição do ator"; e, por isso, nessa consciência do que é participar do panteão das estrelas de Hollywood, Cooper, "quando surgia para ser fotografado", "estava a fazer algo mais do que representar": "estava a olhar-se ao espelho como Rembrandt e Lucian Freud" (Como ver um filme, p.116).

(13) Zapruder film é um registo em vídeo através de um filme de 8 mm (a cores), da autoria de Abraham Zapruder, que inesperadamente registou o assassinato de John F. Kennedy, quando a sua caravana presidencial percorria a Dealey Plaza em Dallas, no Texas, em 22 de novembro de 1963

sociedades contemporâneas e o capitalismo tardio, em que o consumismo se afirma como a derradeira crença. Ballard confirmou a "adoção de estruturas fílmicas" nos seus romances, designadamente os cortes da montagem, mas também as panorâmicas e os *close-up* e exemplificou com essa solução em *The Atrocity Exhibition*, para "mostrar o braço de uma rapariga contra a traseira de um automóvel", numa aproximação ao exímio Hitchcock, quando este usava um plano apertado em que "apanhava alguns objetos sobre a mesa (um ovo frito ou um par de óculos), apenas para impor uma atmosfera à cena" (14).

Voltamos a convocar McLuhan, para introduzirmos a peça central da obra de Ballard e desta tese: *Crash*. O teórico dos media recorreu à expansão da nação norte-americana e aos caminhos de ferro como a antecâmara do automóvel, nessa necessidade de "lidar com a produção mecanizada" e de "cobrir as grandes distâncias do continente americano", em algo ensaiado também pelo "vasto", embora insuficiente, "serviço de canais interiores e de barcos a vapor nos rios". A "locomotiva a vapor" foi, então, o primeiro "acelerador" do desenho da "cidade americana" e da "abstrata disposição em quadrícula e a sua não-orgânica separação entre a produção, o consumo e o domicílio". O automóvel promoveu a decisiva reordenação na "abstrata cidade industrial", que misturava "as suas funções a ponto de desorientar e frustrar tanto o planeador urbano como o cidadão". O automóvel haveria de transformar a conceção de "escala humana" dentro da cidade, assim como fora dela, com a introdução das autoestradas (15). McLuhan produziu uma analogia curiosa, ao indicar que nos anos 1930 nos EUA, "a violência de milhões de automóveis a circular pelas ruas" superava claramente em "termos emocionais" os "milhões de livros de banda-desenhada" que "inundavam de sangue a juventude". Nem que a cidade juntasse "todos os rinocerontes, hipopótamos e elefantes do mundo" conseguiria aproximar-se da potência da noiva mecânica, da "sensação de ameaça e de explosiva intensidade que nos é transmitida a todo o momento pelo motor de combustão interna". McLuhan interrogava-se, então, numa fórmula que poderia ter sido proferida por Ballard: "Esperar-se-á de facto que as pessoas interiorizem, ou seja, vivam com todo este poder e toda esta explosiva violência sem processar e canalizar para qualquer fantasia que funcione como fator de compensação e equilíbrio?". Naturalmente, esse "namoro entre a América e o automóvel", levou o filósofo dos media a citar "os psicólogos vienenses" e o potencial do "automóvel como objeto sexual": os homens terão sido, "tal como as abelhas no mundo vegetal, os órgãos sexuais do mundo tecnológico" (16). O automóvel também se constituiu como um mecanismo de equidade e de distribuição do poder nos EUA, como

(14) Entrevista a Jorg Krichbaum & Rein A. Zondergeld, em 1976, retirada de Extreme Metaphors (p. 102)
(15) Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 117
(16) Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 225

participante ativo da "criação da primeira sociedade sem classes do mundo". Permitiu o afastamento entre "o local de habitação e de trabalho", o que haveria de alongar a cidade "numa dúzia de subúrbios", para depois organizar "muitas das formas da vida urbana ao longo das estradas, até se transformar numa única cidade sem fim", para decretar o definhamento da ruralidade e para a substituir por "uma nova paisagem, na qual o veículo se torna numa espécie de saltador de obstáculos", em algo que culminaria com a edificação dos centros comerciais (17). Se o despontar do cinema e do automóvel coincidem na régua do tempo, McLuhan concluiu que "uma das mais avançadas e tortuosas aplicações da roda ocorre na câmara de filmar e no projetor de cinema"; e se "a câmara de filmar e o projetor nasceram da ideia de reconstruir mecanicamente o movimento dos pés" (18), a aceleração da roda, que começara "por seu uma extensão do pé" humano, associada ao advento da montagem, possibilitará à câmara de filmar enrolar "o mundo real numa bobine para depois o desenrolar e traduzir numa tela" (19).

Assim, no centro do legado de Ballard está *Crash*, que elegeu o automóvel, presença transversal nas sociedades do século XX, como *leitmotiv*: promoveu o encontrou definitivo do cidadão comum com a máquina fora do trabalho, uma máquina utilitária, mas também associada ao desporto, ao ócio, a uma libertação, à fuga pela estrada fora. Ballard ambicionava para o romance *Crash* a constituição de uma experiência visual, ligando elementos do livro através de construções visuais, o que esta investigação procurará demonstrar. Associado a essa densa presença no quotidiano, o automóvel constituiu-se como o responsável por um número impressionante de mortes e sequelas nos seus passageiros. Como veremos, o romance começou por reforçar a conceção do automóvel como uma extensão do humano, como uma arma, ao lembrar-nos que um acidente rodoviário é o único meio legal de matar alguém. Na cama do hospital do aeroporto, James Ballard (o protagonista vincula ironicamente o autor, tão interessado na *Pop Art* como na *contracultura*) confessará à mulher, Catherine, que a colisão que sofrera na abertura do romance constituiu a "única experiência genuína a que estivera sujeito desde há muitos anos", tendo sido confrontado com o próprio corpo, povoado agora por escoriações e invadido por dispositivos metálicos cravados nas pernas. O tédio da vida moderna enunciado pelo produtor de publicidade televisiva (escolha intencional num mundo dominado pela proliferação de imagens) é também um sintoma da tensão conjugal, com o acumular de parceiros por parte de Catherine a revelar-se insuficiente para alimentar os jogos sexuais do casal. A tese também procurará elencar

(17) Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 229

(18) McLuhan relembra-nos a importância, para a invenção do cinema e da sua estética, de uma aposta, "entre o pioneiro da fotografia Eadweard Muybridge e o criador de cavalos Leland Stanford" (em 1889), "sobre se os quatro cascos de um cavalo a galopar chegam a estar, em determinados momentos, todos fora do chão". O dispositivo encontrado para consumar a apostar partiu da "instalação de um conjunto de máquinas fotográficas à esquerda e à direita do trilho onde corria o cavalo, a fim de imobilizar cada movimento dos cascos" [Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 189]

(19) Marshall McLuhan - Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p. 189

elementos da paisagem urbana, que poderia situar-se em Londres ou numa grande cidade da América do Norte e que sugere um mundo imóvel, no desenho de ruas e do mobiliário urbano, uma cidade seccionada na disposição de edifícios de habitação e de torres de escritórios, uma imposição da arquitetura, num resultado tão harmonioso como entediante. Ainda na cama de hospital, James mostrava-se disponível para escapar ao controlo e abrir portas à nova perceção a atribuir ao automóvel, num desafio moral do leitor-espectador, um dos interesses desta investigação: "Depois de ter sido bombardeado constantemente com campanhas de segurança rodoviária, é quase um alívio ter um acidente real" (20). O automóvel, os embates, serão o meio de promoção do encontro e do sexo entre os personagens. Helen, a médica que acompanhava o marido morto no acidente inicial, tateou a chapa amolgada do carro de James, ele recolheu a mão dela para evitar um ferimento, mas era já um preliminar do sexo que se desenrolaria no habitáculo, na exiguidade que conformava os corpos e os emparelhava com os dispositivos do veículo, um abraço entre o corpo e a máquina, uma interação entre o humano e a tecnologia, como um *ensemble*. Pouco depois, Vaughan, antigo cientista, agora o perceptor do grupo clandestino e Frankenstein destinado a ser imolado numa bola de fogo, enunciaria a tese: "Um acidente de carro é muito mais um fertilizante do que um evento destrutivo, a libertação da energia sexual que medeia a sexualidade daqueles que morreram tem uma intensidade que é impossível de outra forma qualquer. Experimentá-lo, vivê-lo, é o nosso projeto" (21). A protagonista da utopia de Vaughan é Elisabeth Taylor, putativa estrela da obra-prima do embate rodoviário, a derradeira possibilidade de resgate do cinema clássico e da cultura popular, que incluiu James Dean, Jayne Mansfield e John Kennedy no plano-sequência mais importante da América do século XX: o Lincoln conduzido por Vaughan é como uma réplica da limusina onde seguia JFK no assassinato de Dallas, em 22 de novembro de 1963. O romance desenhou paisagens urbanas renovadas, silo-autos que acolhiam automóveis e corpos no seu interior, com vista para aeroportos e estradas que seriam como superfícies metalizadas prontas a serem elevadas até ao céu.

Estudaremos, também, os esboços de uma comunidade clandestina, na eleição de uma nova sexualidade, em que as novas cópulas mediadas pela geometria do automóvel transformavam os corpos: anatomias outrora inertes e agora dotados de uma "verdadeira beleza" (22), resultado de escoriações e cicatrizes; novos órgãos, na pele estriada e nos sulcos profundos que dispensam os lugares convencionais da sexualidade, em corpos estropiados, articulados por próteses; orifícios sexuais que são como dispositivos mecânicos que se abrem, agarram e alojam o órgão do parceiro. O

(20) Crash, p.63
(21) Diálogos de Crash, conforme a tradução portuguesa utilizada no filme Crash (1996) de David Cronenberg
(22) Crash, p.195

humano reconquistava um estado primordial, dos odores e de uma sujidade que contraria os espaços assépticos de apartamentos que pareciam montras de lojas de mobiliário.

José A. Bragança de Miranda, que prefaciou a edição portuguesa de *Crash*, confirmou que a ficção científica de Ballard "tende a interrogar o presente do futuro", num claro retrato da "experiência americana, tão marcada pela *caleidoscopia* dos media e pela omnipresença da técnica" (23), em que real e ficcional tendem a trocar de lugar. Se a escrita de Ballard projetava imagens, não se tratava apenas de "uma opção estética", pois a convocação dessa "imagética" seria congruente com um "mundo dominado pela imagem difundida pelos media" (24). Numa era assoberbada, então, pela técnica, pelas suas possibilidades, Ballard ensaiou uma resposta à "morte através da técnica", após o decreto da morte de Deus, diagnosticando-se que "se a morte não pode ser salva pela redenção, tem de ser abolida tecnologicamente" (25). Bragança de Miranda também alinhou com o diagnóstico de Ballard de que Hiroxima e a era nuclear empurraram o mundo para um retrato "cada vez mais ambíguo", em que coexistem, num cenário "cruamente iluminado", "armas termonucleares e anúncios de refrigerantes", numa equiparação indistinta entre "publicidade e os pseudoacontecimentos, a ciência e a pornografia" (26). Um presente voraz e um futuro exaurido, e a inversão entre os papeis atribuídos às paisagens interiores e exteriores, no que se refere ao entendimento do que é a realidade e aos novos territórios, sob a forma de imagens, como contentores dos nossos desejos e motivações, atribuem novas funções ao escritor, com a "sua autoridade e liberdade de ação" transformados. Assim, o escritor estaria apenas dependente da sua imaginação, numa função com claras afinidades à do cientista, tanto "no campo" como "no laboratório": "tudo o que lhe resta é conceber diversas hipóteses e testá-las à luz dos factos que observa" (27).

Dois anos depois, como um eco das paisagens metafóricas de *Crash*, *Arranha-Céus* erguia uma cidade vertical, com duas mil pessoas no centro de Londres, um monólito distópico, como uma nave direcionada aos céus, em piloto automático. Num edifício que mesclava a tecnologia de ponta com o pragmatismo da arquitetura brutalista (uma herança do modernismo e do pós-guerra), procuraremos dar a ver uma renovação da luta de classes, uma polarização entre os habitantes dos pisos superiores (de classe alta, sem filhos e com cães de companhia) e os dos pisos mais próximos do solo, preenchidas de classes baixas com descendentes. Um mundo neoliberal (pós *thatcheriano*), que se prolongará até às catedrais do consumo do último romance de Ballard, *Reino do Amanhã*, em que a

(23) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.7
(24) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.10;
(25) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.8;
(26) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.23;
(27) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.25;

produção massiva encontrava no edifício um espelho de violência, festas e tédio, uma escultura metafórica que os ambiciosos trepam para chegar a outra condição. A revolta progressiva dos habitantes contra o edifício, a sua tecnologia e os mecanismos de controlo, insinuam uma vontade de regressar a um estado primitivo, de mingar a linguagem, até ao encerramento na caverna escura, para satisfazer instintos ancestrais: animais cozinhados em fogueiras, acasalamento com trocas de parceiros e motins para sacudir o tédio e garantir a segurança dos mais próximos. Na regressão da linguagem, agora substituída por grunhidos e arrotos, estes caçadores do paleolítico de genitais expostos aquartelam-se no edifício sem eletricidade e, tal como a comunidade de *Crash*, passam a valorizar os sentidos, a despertar o olfato. Com toda a população barricada, a noite trará a barbárie e o apagar da civilização. A violência afrouxará com o despontar da apatia, como se os residentes fossem manequins saídos de uma obra do surrealismo, até que a paranoia abrirá a porta a uma das utopias *ballardianas*, que se trata de um dos eixos desta investigação: o acesso de uma psicopatologia verdadeiramente livre.

Estudaremos, portanto, o serpentear de Ballard, durante os anos 1970, entre a relação do homem com a paisagem tecnológica, o questionamento do desenho modernista das cidades, a implantação do subúrbio e do tédio como sinónimo, e perspetiva de futuro, do quotidiano das sociedades ocidentais, de uma literatura que procurava preservar o sonho e a imaginação: "(...) eu gosto de pensar que trabalhei na área dos mitos, sonhos, lendas, que me pareciam tocar na verdadeira natureza da nossa experiência, tanto como indivíduos, nos nossos sonhos, como membros de uma sociedade". A tecnologia não era apenas um mundo exterior, era algo de visceral, das entranhas do humano, da carne e da mente. O escritor enfatizava a influência do surrealismo, dos seus pintores, "a grande aventura imaginativa do século XX", movimento menos inspirado na fantasia e mais numa "combinação de ciência e imaginação", contaminado pelo advento da psicanálise e resultado de um tempo de incrementos da ciência e da tecnologia, devotado, também, às inovações da ótica e da fotografia. O subúrbio, invenção do pós-guerra, surgiu da resposta à carência do parque habitacional, associado à utopia modernista, de que o desenho urbano iria moldar o individuo, agregar diferentes comunidades e transformar as sociedades. Uma geração depois, era já evidente que essas barreiras que cercavam as cidades, muitas vezes resultados de projetos promissores e premiados, tornaram-se contentores de desagregação social, territórios distópicos e de pesadelo. O betão surgiu, então, articulado a um progresso económico, um *boom*, a uma metáfora de expansão do capitalismo, associado à arquitetura e ao urbanismo como imposição política, com capacidade de se replicar massivamente dentro da cidade e estender-se até aos arrabaldes. Uma das correntes que deu corpo a

esta propensão modernista, foi o movimento brutalista, assente em formas austeras e geométricas, aptas à replicação, à produção em massa e com tendência para objetos arquitetónicos imponentes e definidores da paisagem urbanística, que a obra de Ballard perspetivou com ambiguidade: de um lado a necessidade das renovadas geometrias se imporem a uma paisagem exaurida, por outro o tédio que resultava dessas formas se replicarem de modo a que o controlo da paisagem significasse um afrouxamento da imaginação humana. Apresentaremos sucintamente a obra do arquiteto Le Corbusier como exemplar na ambição do propósito desta modernidade: uma arquitetura funcionalista, a antecipar as transformações ditadas no planeamento urbano, pelo uso do automóvel, pela necessidade de espraiar grandes áreas em parques de estacionamento, muitas vezes na cota do rés-do-chão, através da distribuição e do espaçamento das colunas de sustentação dos edifícios em altura que permitissem o atravessamento, o fluido do tráfego automóvel. Muitos dos edifícios de Le Corbusier concretizaram os propósitos brutalistas de austeridade do edificado, em fachadas que replicavam elementos de forma monótona e rigorosa, desprezando o artifício, elementos recorrentes, como veremos, na literatura de Ballard. A cultura de subúrbio, uma espécie de subúrbio da alma, era a *malaise* que Ballard afirmava que mais deveríamos temer, num prenúncio de que algo terrível, de um futuro em que nada se irá passar: "(...) o mais certo é vivermos, ou os nossos filhos, num mundo entediante, um mundo onde nada acontece e que pode levar à atrofia da imaginação". O escritor exemplificou com uma viagem em que atravessou uma parte da Alemanha ocidental nos anos 1980, onde um subúrbio de Düsseldorf lhe pareceu uma paisagem futurista: um território "imaculado, com ruas bonitas e limpas, casas com um BMW em cada garagem; (...) até uma folha levada pelo vento no meio da rua parecia que tinha demasiada liberdade". Assim, Ballard identificava a psicopatologia como o "repositório", a subsistência possível da imaginação. E por isso, em *The Atrocity Exhibition*, que antecipou as temáticas a desenvolver em *Crash* e *Arranha-Céus*, Ballard sugeriu que "a psicopatologia deveria ser mantida viva, um último reservatório, como uma reserva natural em África (28).

O fecho do corpo do peixe da nossa narrativa *ballardiana* será entregue à investigação de *Olá, América*, obra que funcionou como uma elegia que o escritor dedicou aos EUA. Como se constatou pela leitura de *Império do Sol*, desde a infância que a América representou para o escritor um admirável mundo novo, o território do futuro, com os seus automóveis e aviões, a leitura das bandas desenhadas que apontavam à aceleração da presença da tecnologia no quotidiano, um território assente, também, nas ficções libertadas por um lugar mágico: Hollywood. Escrito aquando da chegada ao poder de Ronald

(28) J. G. Ballard em 1986, entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)

Reagan, o romance apontou a uma América situada algures no século XXI, depois de um colapso financeiro e um cataclismo climático, que transformou a paisagem do norte da América em extensos desertos e florestas tropicais, que substituíram as outrora grandes cidades. Apesar de uma certa ambiguidade do escritor, na leitura da História da América do século XX, esta tese procurará aclarar a homenagem elegíaca de Ballard inscrita em *Olá, América*, através da narrativa encetada por um grupo de exploradores, que partira de Inglaterra, como se fossem uns renovados pais fundadores, na disputa com uma réplica de Charles Mason, que pretendeu jogar à roleta russa com o destino da América, num casino de Las Vegas.

A cauda do peixe da nossa narrativa, no fecho da primeira parte desta tese, encontrará a fase final da obra, a "violência de lazer", onde Ballard fez escala no sul de Espanha, para observar as reformas douradas dos britânicos, do tédio dos clubes à beira mar e da teia de adições e crime em *Noites de Cocaína*, para depois chegar a *Gentes do Milénio*, em que um grupo de cidadãos ingleses privilegiados abanava o quotidiano com atos terroristas, violentos e aparentemente esvaziados de propósito, para lá do apelo à rebelião de uma classe média instalada no conforto do consumo. O Metro Centre, centro comercial gigante e aberto 24 horas por dia, cercado de estradas e largadas e aterragens de aviões, é a incubadora de violência de *Reino do Amanhã*, a obra derradeira do catálogo ballardiano. Procuraremos aclarar como o escritor desenvolveu nestes últimos romances o consumismo apontado como o estado último da civilização, uma nova religião e ideário político, uma peste, uma ideia coletiva e unívoca de sociedade. Também aqui se antecipava a ambição do humano em alcançar um estado primitivo, através de uma demência eletiva, no subúrbio, derradeiro mistério em que as únicas coisas reais são as miragens, onde despontam comunidades rebeldes, que inscreviam a violência e a transgressão para sacudir uma comunidade sonâmbula, bovina, e alimentada pelas imagens dos *outdoors* publicitários. Nas últimas entrevistas, Ballard colocava uma inusitada potência, ao clamar pela necessidade da violência no quotidiano das sociedades contemporâneas; era preciso mais violência no desporto, na cultura e nos media: o acontecimento mais traumático do nosso tempo – o atentado às Torres Gémeas em 2001 – teria resultado do rebentamento dessa bolha. Assim, se nos anos 1970 o sexo e a sua fusão com a tecnologia constituíam um dos écrans futuristas, o mundo do final do século XX, dominados pelos media, pela difusão descontrolada de imagens, estabeleceu um quotidiano representado num "enorme romance" dependente de "sensações". Anestesiados, como uma criatura sonâmbula sob o efeito de narcóticos, precisamos de "choques elétricos" (29), de um despertar proporcionado por histórias de violência, imagens de acidentes e outros cataclismos

(29) J. G. Ballard em 1986, entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)

projetadas por ecrãs. Daremos contexto a essa violência proporcionada pelos media, como motor de uma engrenagem, que despontou associada a um consumo desenfreado, a grandes superfícies como os derradeiros redutos para as romarias, a última fronteira da crença, em catedrais de consumo que foram, então, o palco dos derradeiros romances de Ballard. Esta tese procurará aclarar uma narrativa, em diálogo com o pensamento de Ballard e suportada nos enunciados de Jonathan Crary, em *24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, na aceleração da implantação do capitalismo no pós Segunda Guerra Mundial, com a consequente "homogeneização", que "obliterou territórios, identidades e tecidos sociais ultrapassados". Nas décadas de 1940 e 1950 ainda era possível um quotidiano que escapasse à implementação da globalização do capitalismo, um dentro e fora do espaço do consumo, um tempo que sobrava do que era despendido no horário laboral, onde o que o cidadão "continuava anónimo". Crary assinalou esse espaço como algo com "potencial revolucionário", devido à sua dificuldade em ser "capturado", e ser transformado em algo "útil" (30). Esse terreno "da vida quotidiana" haveria de ser progressivamente tomado "pelo consumo, pelo lazer organizado e pelo espetáculo", no estender da década de 1950, sendo que no final dos anos 1960 ocorreram as primeiras "rebeliões", no questionamento da entrega do "terreno da vida quotidiana à institucionalização e especialização". Esta narrativa teve uma forte definição nos anos 1980, na "ascensão do neoliberalismo", na introdução da informática e do "computador pessoal" e no progressivo "desmantelar dos sistemas de proteção social". O "assalto" definitivo "à vida quotidiana" fez-se com a monetização do tempo de cada individuo, que se reconfigurava num "agente económico a tempo inteiro" (31). É este capitalismo extremo que não admite interrupções, que convocaremos para enunciar um estado último que se abeira da abolição do sono, depois de erodidas as fronteiras entre a claridade do dia e a noite escura, em que o consumo decreta a sua implacabilidade: uma vigília permanente e a impossibilidade do sonho.

Na introdução da segunda parte desta tese, em que se promoverá um diálogo entre um *corpus* de objetos cinematográficos e os temas e a obra de Ballard, delinearemos duas dimensões em paralelo: um contexto que evidencia a importância das imagens, em especial as transformações ocorridas ao longo do século XX, através dos contributos de John Berger, Marshall McLuhan e Paul Schrader; o desenho de um conjunto de diretrizes sobre como olhar as imagens e os objetos fílmicos, que conduzirá a um catálogo de bases teóricas e empíricas para a análise e interpretação de filmes, com

(30) 24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono, p.74
(31) 24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono, p.78

bibliografia da autoria de Peter Wollen, de David Thomson e de Jacques Aumont e Michel Marie. Abaixo, enunciaremos de forma sintética os filmes a analisar e os temas convocados, as tais paisagens cinemáticas que se projetam compatíveis com as metáforas de Ballard, designadamente:

(i) As adaptações de dois romances de Ballard: a infância na guerra, um contexto de exceção e de diluição do tempo, por Steven Spielberg, em *Império do Sol* (1987); *The Atrocity Exhibition* (1998), filme em que Jonathan Weiss procurou colocar em imagens em movimento as paisagens do romance experimental, na viagem de um cientista que se coloca dentro dos traumas de um tempo e na procura da sua conceptualização;

(ii) O diálogo entre dois filmes - *The James Dean Story* (1957) e *Secret Honor* (1984), dirigidos por Robert Altman, um dos grandes cineastas da Nova Hollywood, que fornecem paralelos entre as imagens e os traumas produzidos pelas estrelas do cinema e pelas figuras de topo da política norte-americana (neste caso, Richard Nixon);

(iii) O item anterior expande-se no capítulo seguinte, no exame dos documentários *Primary* (1960), sobre as eleições primárias que catapultaram John Kennedy para a Casa Branca e *Gimme Shelter* (1970), que registou o concerto de fecho de uma digressão dos Rolling Stones; os dois filmes, devedores da estética do Cinema Direto, além de traçarem o espírito dos loucos anos 1960, colocam a par, nas paisagens dos media, um político e uma banda de *rock n' roll*;

(iv) Dois filmes de Oliver Stone - *JFK* (1991) e *Assassinos Natos* (1994) – que traçam, respetivamente, a paisagem dos media dos anos 1960 e da sua atualização nos anos 1990, com histórias de violência, através do evento do assassinato de um presidente americano e do percurso de um casal de assassinos em série, numa abordagem que intensifica a importância das imagens, em especial do que significam para os acontecimentos, se forem alvo do registo em direto para a televisão;

(v) A relevância do simulacro, com o contributo dos estúdios de Hollywood, no diálogo com a História da América, e o surgimento de uma vigilância global, através de um *big brother* de ecrãs, na análise de *Winter Kills* (1970), uma peculiar e premonitória obra dirigida por William Richert;

(vi) Uma análise de três filmes escritos por Paul Schrader (um dos grandes cronistas da América dos anos 1970), em que se expõe e se interpreta o conflito armado no Vietname, uma guerra televisionada e, também por isso, traumática para a nação americana: *The Yakuza* (1974), *Taxi Driver* (1976) e *Rolling Thunder* (1977);

(vii) A interpretação do primeiro tomo de *Mondo Cane* (1962), um projeto modelar da autoria de Gualtiero Jacopetti, numa exposição de atrocidades: um documentário perverso, do ponto de vista

estético, que explanava exemplares diversos e peculiares do comportamento humano, com especial dedicação a viagens para lugares que abeiravam a nossa espécie do *primitivismo*;

(viii) Haskell Wexler realizou a ficção *Medium Cool* (1969), convocando a influência da obra de Marshall McLuhan, pioneiro no impacto e alcance dos media, no retrato da Convenção do Partido Democrata em Chicago, no Verão quente de 1968;

(ix) Com uma notória relação com *Medium Cool* e atualizando a intriga de *O Denunciante* (1935), filme de John Ford ambientado na Dublin dos anos 1920, Jules Dassin realizou *Uptight* (1968), que explorou uma narrativa, política e de revolta, disposta na reação ao assassinato de Martin Luther King, em abril de 1968;

(x) O empreendimento de Francis Ford Coppola, que transportou os recursos de Hollywood e a guerra do Vietname para a selva das Filipinas, em *Apocalypse Now* (1979), adaptação livre de *Coração das Trevas* (1902) de Joseph Conrad;

(xi) O filme *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch como um documentário da história de Hollywood, mas também a expressão do combate entre as luzes e as sombras de Los Angeles, uma catarse dos traumas de Hollywood e das memórias dos seus fantasmas;

(xii) O artificio e a verdade em Hollywood, num jogo entre o dentro e fora do ecrã das grandes estrelas, em dois exemplares, de duas épocas: *A Star is Born* (1954) de George Cukor com James Mason e Judy Garland, e *New York, New York* (1977) de Martin Scorsese com Robert De Niro e Liza Minnelli, filha de Garland;

(xiii) *Lolita* (1962), uma viagem pela moral americana, na análise da adaptação do filme de Stanley Kubrick, a partir da obra homónima, e desafiante para o leitor, publicada por Vladimir Nabokov em 1955.

De referir que foram publicadas versões das análises dos filmes da segunda parte desta tese, em algo que se estendeu ao *corpus* cinematográfico de David Cronenberg (que introduziremos abaixo), em duas plataformas: no jornal Publico (suplemento Ípsilon) e na página à pala de Walsh (www.apaladewalsh.com). Esta opção, além de prosseguir um trabalho de escrita regular sobre cinema, pretendeu um diálogo continuado com leitores e a comunidade que procura refletir sobre o cinema e a sua história, como parte do processo de escrita desta tese, numa procura intencional e *ballardiana* de abrir estes contributos às janelas da paisagem dos media.

A terceira parte desta tese será entregue à análise da filmografia de David Cronenberg, designadamente desde as primeiras curtas-metragens (datadas de 1967 e 1968) até a adaptação de *Crash* (1996), no estabelecimento de um diálogo suscitado pela obra de Ballard, pela interpretação dos

filmes do cineasta canadiano e pela leitura da compilação de entrevistas *Cronenberg on Cronenberg* (1996), editada por Chris Rodley, e que traduzimos, como ponto de partida deste trabalho, a partir da edição em língua inglesa. Como introdução a esta terceira parte, estabelecendo também uma ligação franca entre Ballard e Cronenberg, procederemos ao estudo da obra *A Evolução Criadora* (L' Évolution Créatrice, 1907) de Henri Bergson, nas possibilidades da transcendência na ciência, na evolução, mas principalmente, na transformação do humano.

David Cronenberg cresceu numa casa preenchida de livros e de música, em Toronto. O pai, que fora jornalista para depois escrever contos, colecionava livros obsessivamente. A mãe era pianista, muitas vezes de acompanhamento de espetáculos de dança. Uma infância feliz, então, tumultuada pela doença e morte precoce do pai, resultado de uma forma de degeneração do corpo que, incapaz de produzir cálcio, conduzia a frequentes quebras de costelas, algo que lhe preservou na agonia física a dimensão mental. No final do secundário, apesar do gosto pela literatura, inscreveu-se em ciências na Universidade de Toronto (1963): "Fascinava-o a forma como as pessoas escavavam para descobrir como é que as coisas funcionavam, e o modo como codificavam e organizavam o conhecimento" (32). Mas, a experiência revelou-se frustrante, pois descobriu que o estudo da ciência era desapaixonado; incapaz de se ligar a colegas e professores, abandonou ao fim de um ano as ciências e transitou para as letras, onde se integrou facilmente e aprendeu inglês, história e filosofia.

Cineasta ainda em atividade, Cronenberg produziu um corpo de trabalho, que culminou, então, com a adaptação de *Crash*, a estabelecer a transformação do humano como o eixo temático da obra: cinema de vísceras, das entranhas do humano e da contaminação pela tecnologia, um vasto território de doenças, invasões e transformações do corpo e da mente, numa obra profundamente filosófica. As primeiras curtas-metragens e as duas primeiras longas - *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970) – foram desenvolvidas com parcos recursos, mas fornecem desde logo pistas sobre um cineasta que haveria de se assumir como um cientista do humano; um introito intencional, então, de uma obra mais fundada na ciência, na tecnologia e na literatura, do que na cinefilia. Em *Stereo*, há um conjunto de voluntários que participa de uma experiência laboratorial, uma regressão na linguagem, na fala, para induzir uma comunicação para se aceder ao sexo por telepatia, onde abunda um jargão da ciência e da psicologia, numa primeira afinidade com o legado de Ballard. Uma banda sonora que parece desligada das imagens e uma narração sem o som ambiente, reforça, também em *Crimes of the Future*, a ideia de um objeto artístico contaminado por relatórios médicos e científicos, que privilegia cenários como hospitais, laboratórios e instalações industriais, em que o crime surge associado a entidades ocultas,

(32) Cronenberg on Cronenberg p.4

a empresas ou corporações científicas.

Com *Shivers* (1975), obra já sustentada numa produção consistente, Cronenberg começou a apropriar-se do património e dos códigos do cinema de terror, mas com uma abordagem e uma textura clínica, com parasitas desenvolvidos em laboratório a introduzirem-se pelos orifícios dos humanos residentes numa ilha do Québec, que originaria uma patologia psicológica da comunidade. É também o primeiro dos seus filmes produzidos pela Cinepix, um pequeno estúdio canadiano especializado em cinema erótico, que acentua uma linguagem subversiva do cineasta, que acrescentaria conteúdo sexual, mais científico do que erótico, como fará em *Crash*, como o resultado de uma demência *voluntária*, nas vizinhanças dos romances de Ballard. Marilyn Chambers, uma das estrelas do cinema pornográfico dos anos 1970, foi a protagonista de *Rabid* (1977). Uma doença, criada em laboratório, é espalhada através de um hospital onde se restauram tecidos humanos; o contágio ocorre entre pessoas que se mordem, como cães raivosos, o que provocava aos hospedeiros estranhas convulsões, uma barbárie que serve para começarmos a assistir na obra do canadiano a um questionamento da possibilidade do fim da civilização humana, uma metáfora a impelir a interrogação filosófica sobre a morte.

Abundam em Cronenberg os protagonistas médicos e cientistas, idiossincráticos e mitómanos. Em *A Ninhada* (The Brood, 1979), Oliver Reed interpretou um psicólogo, que libertava as pulsões dos seus pacientes através de alterações nos seus corpos, um cinema de mutações e de mutantes, de deformações que o ponto de vista do cineasta não moraliza, num exercício de ambiguidade, entre o questionamento e o fascínio, que é também recorrente nas metáforas de Ballard, que tal como os surrealistas olhava para a psicanálise de Freud como um ato fundador. Uma corporação recruta humanos com capacidades telepáticas e telecinéticas: em *Scanners* (1981) são as mutações da mente, induzidas em laboratório, que servirão os intuitos de mais uma entidade oculta.

Quando se visiona *Videodrome* (1983), pensamos estar a assistir a uma adaptação de um romance de Ballard ou de um daqueles contos inseridos em compilações que o escritor publicava entre as obras de maior fôlego. Naquele que é o objeto artístico mais sólido da primeira fase de Cronenberg, as alusões aos assuntos *ballardianos* são frequentes, o que se compreende num persistente leitor da obra do escritor-cientista e das suas vizinhanças. James Woods, o diretor de uma estação televisiva que difunde conteúdos eróticos, cruzou-se com a transmissão de um programa de televisão (o *videodrome*), onde o sexo surge associado a uma violência extrema, sem rédeas, dir-se-ia contido numa "zona" surrealista. Estes programas, numa alusão ao poder hipnótico das imagens em movimento, da sua circulação e proliferação, impõem alucinações e o controlo da mente dos espectadores, que assim se tornam

hospedeiros de um vírus: o espaço mediático que se entranhava na carne do espectador, numa história de contaminação que desejava uma longa vida para uma nova carne, um futuro agora.

Sem se desviar dos seus temas, Cronenberg abeirou-se do *mainstream* com *A Mosca* (The Fly, 1986), *remake* do filme homónimo de 1958, dirigido por Kurt Neumann. Mais um protagonista cientista, um extravagante Jeff Goldblum, de corpo esguio e peculiar, num cinema dedicado à anatomia, a corpos em mutação, aqui resultado de uma experiência de teletransporte em que uma mosca partilhou acidentalmente a máquina com o cientista, o que principia uma interação quase benevolente entre o homem e a tecnologia, na criação de uma nova espécie, um superinsecto, na transcendência do humano, para o qual a natureza não reservara um lugar. A adaptação de *The Dead Zone* (1983), a partir do romance de Stephen King, associado a *A Mosca*, além de intensificar as afinidades de Cronenberg com o meio literário, abre um eixo de intencionalidade, na relação com a narrativa, e principalmente com o protagonista de *A Metamorfose* (1915), romance de Franz Kafka, que o cineasta prefaciou em 2014 (33). Nesse prefácio, Cronenberg traçou uma tangente entre o drama de Gregor Samsa, o protagonista de Kafka, e a chegada do cineasta ao envelhecimento ditado pelos seus setentas anos, os dois partilhando a "confusão" do seu estado, como um "momento de ilusão que em breve se dissiparia" (34). A família recuara, ao invés de consolar Gregor, e o protagonista, impedido de se expressar, impele a que a transformação o "sele dentro de si próprio", "paralisando-o". Assim, Cronenberg concluiu que a "fonte de transformação é a mesma", a da sua entrada na velhice e o novo estado de Gregor, que consistia no "acordar" dos dois "para uma consciência forçada do que realmente são", sendo que "essa consciência é profunda e irreversível", e assim apaga aquela primeira aproximação, percecionada como uma ilusão (35). Em algo que abordaremos com mais detalhe, este prefácio aproxima *A Metamorfose* a *A Mosca*, para negar que o filme seja uma "metáfora para a SIDA", mas antes para "um envelhecimento acelerado", embora no filme de Cronenberg a tecnologia assuma um papel determinante na transformação do humano, em algo que não ocorre com o romance de Kafka (36).

As entranhas do humano, o útero que se inspeciona com instrumentos médicos, são a porta de entrada de *Irmãos Inseparáveis* (The Dead Ringers, 1988). Jeremy Irons interpretou dois gémeos que partilham a profissão e a obsessão da ginecologia e que progressivamente procuram tudo partilhar, como um desejo de fusão, de retorno ao útero materno, numa Toronto *ballardiana*, de paisagens

(33) Trata-se de uma edição do livro de Kafka com uma nova tradução de Susan Bernofsky, em que o prefácio de Cronenberg se intitula The Beetle and The Fly, numa clara aproximação do livro ao seu filme A Mosca.
(34) Prefácio de A Metamorfose, p.9.
(35) Prefácio de A Metamorfose, p.11
(36) Prefácio de A Metamorfose, p.14

interiores e exteriores melancólicas, tomadas de tédio. Em mais uma aproximação a Ballard, Cronenberg adaptou o inadaptável *Naked Lunch* em 1991, livro charneira de William S. Burroughs, o escritor com quem Ballard cultivou mais afinidades. Um *junkie*, personagem arquétipo do escritor norte-americano, está no centro de um mundo de adições e delírios, uma *interzona* indiscernível entre realidade e ficção, entre viagem e pesadelo, que homenageava o estilo de escrita e o modo de experienciar de Burroughs. No artifício do estúdio, entre a Nova Iorque dos anos 1950 e o exotismo do norte de África, o cineasta apropriou-se dos temas do texto e produziu imagens de um universo visceral, na interação entre homens e insetos peculiares, onde cabem criaturas mutantes e máquinas de escrever com autonomia e desejos. A antecipar a adaptação de *Crash*, Cronenberg repetiu a parceria com Jeremy Irons, em *M. Butterfly* (1993), num mergulho de um diplomata francês na cultura chinesa, numa transformação patrocinada por uma cantora da Ópera de Pequim, que inventou uma mulher para satisfazer as fantasias do diplomata.

Se no centro da obra de Ballard está *Crash*, o filme homónimo de Cronenberg, produzido em 1996, conquistou um lugar no topo do pódio da obra do cineasta, num filme fiel ao espírito do romance, que faz uso das qualidades imagéticas do texto e suprime porções, como é expectável na transição de linguagens, mas que não se inibe de acrescentar, na construção dos personagens e na estrutura da narrativa. Daremos, então, uma dedicação especial à investigação e interpretação da adaptação de Cronenberg, que escapou aos últimos capítulos do livro, às paisagens melancólicas dilatadas a LSD, e introduziu um epílogo ao romance que o prolonga para lá da morte de Vaughan (transformado em espectro e passageiro do Lincoln, da réplica do veículo que transportara Kennedy), no desejo de fantasiar de James e dos restantes, de fantasiar com a própria morte.

Em suma, esta tese procederá à exposição de uma investigação do corpo de trabalho identificado nos pontos anteriores, procurando as influências, as ascendências no trabalho de escrita nos romances de Ballard, enquanto mergulhamos na obra selecionada, nas suas narrativas e temáticas, e na voz do próprio autor, através de entrevistas. Num exercício de contaminação, procurar-se-á identificar como é que estas temáticas e as suas metáforas se projetaram em paisagens cinemáticas (com Hollywood no primeiro plano), em imagens em movimento, com especial ênfase na filmografia de Cronenberg, disposta na terceira e última parte da tese. Desenrolar-se-á, por isso, uma confrontação de linguagens, da Literatura e do Cinema, uma comparação das diferentes gramáticas, um elencar de como o texto dos romances se transmuta em imagens e narrativas, movimentos de câmara, escala de planos, montagem e noção do tempo, de como as temáticas e as metáforas do texto se expressam em significação para ser interpretada no *médium* cinema.

Parte I: Uma Narrativa para J.G. Ballard

1.1 – A Infância na Guerra

1.1.1 – Dos Pintores Surrealistas a Andy Warhol

Na primeira parte de *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud coligiu um conjunto de antecedentes históricos em que os sonhos eram atribuídos à vontade de entidades divinas, do sobrenatural, indo, portanto, ao encontro da conotação obscura dos nossos sonhos. Na estruturação dessa informação, para lá das relações da realidade e da memória, dos estímulos e das fontes, Freud enunciava que nesse arquivo "o sonho pensa sobretudo através de imagens" (1), na procura de reconciliar incoerências, contradições e impossibilidades: o sonho é "ética e moralmente obtuso, com afinidades com a loucura" (2); "o sonho é absurdo e irracional" (3). Neste quadro, os românticos tinham mostrado ferramentas singulares para mergulharem no sonho e por isso Freud cita Novalis: "O sonho é um baluarte contra a regularidade e a vulgaridade da vida, uma livre recriação da fantasia enleada, na qual esta lança à mistura todas as imagens da vida e interrompe a constante gravidade do adulto com o jubiloso brincar da criança. Sem o sonho, seguramente envelheceríamos mais cedo, pelo que o sonho pode ser considerado, senão precisamente uma dádiva do alto, pelo menos uma deleitosa tarefa, um amigo que nos acompanha na nossa peregrinação para o túmulo" (4). Freud partiu para a elaboração de uma teoria da interpretação dos sonhos estabelecendo-se em oposição à vigência da maioria das teorias que consideram que o sonho não contém uma atividade psíquica, mas sim um processo somático que se dá a conhecer ao aparelho psíquico por meio de símbolos. No início de um longo processo de investigação, Freud partiu dos seus próprios sonhos, como um romancista que se alimenta das suas próprias memórias, no alinhamento da biografia e do quotidiano como material subjetivo, portanto ficcional e dependente da imaginação: "(...) tenho de recorrer aos meus próprios sonhos como fonte de material abundante e conveniente, fornecido por uma pessoa que é mais ou menos normal, e contendo referências a muitos incidentes da vida quotidiana" (5).

Teolinda Gersão em entrevista vincou que "a leitura dos grandes mestres da psicanálise estimula a capacidade literária de analisar um texto, entrando profundamente nele, sem o distorcer, mas sem

(1) A Interpretação do Sonhos, p.41
(2) A Interpretação do Sonhos, p.45
(3) A Interpretação do Sonhos, p.47
(4) A Interpretação do Sonhos, p.65
(5) A Interpretação do Sonhos, p.81

deixar de ir onde ele nos levar", embora isso não signifique que essa leitura seja feita de uma "perspetiva psicanalítica". A escritora também aponta as afinidades entre o labor do psicanalista e do escritor, "na medida em que ambos se debruçam sobre a alma humana", e tal como a autoanálise promovida por Freud, Teolinda Gersão reconhece que esse trabalho só é possível "através do conhecimento prévio de si próprios" (6).

Também Ballard pensava em Freud como "um romancista", algo que os estudos de Thomas Szasz trouxeram um novo clarão imaginativo ao creditar a psicanálise "não como uma ciência", mas antes "como uma ideologia". O inconsciente conforme Freud o imaginava era "um espaço narrativo" pautado por "construções de arquétipos", nas resoluções impostas pelo ego e pelo superego, em algo com evidentes afinidades com o modo de funcionamento da ficção: "É a realização de um drama poderoso e fundamental que acontece nos nossos cérebros". E por isso, apesar dos discutíveis méritos terapêuticos da psicanálise, há uma enorme "concentração de psicanalistas nos EUA", que é "o grande gerador de ficção deste século" (7). Do ponto de visto do escritor, Freud revelou uma notável "força de carácter contra a adversidade", ao impor o seu método revolucionário na época, "dentro de uma das comunidades científicas mais respeitadas do seu tempo". Segundo Ballard, a ação de Freud definiu-o como "um dos grandes surrealistas", ao anunciar que "as crianças tinham desejo sexual pelos pais", que seria "quase tão revolucionário como aprovar a pedofilia" no presente. Tal como os surrealistas, usava a "imaginação num sistema lógico-funcional", em algo com vizinhanças com a ciência, o que fez, então, de Freud "um romancista muito mais vasto do que ele", remata Ballard, que chamava a si a produção de uma ficção "verdadeira" e que "pode ter propriedades e possibilidades terapêuticas" (8).

Apesar de o Primeiro Manifesto do Surrealismo ter sido fundamentado em 1924, os primeiros ventos que levariam à sua formação despontaram durante a Primeira Guerra Mundial, como uma possibilidade de expansão de outras "correntes de vanguarda, especialmente do expressionismo e do dadaísmo". Desde as primeiras criações e experiências que os surrealistas procuraram lugares e "consequências" extremas, associadas à "dissociação da lógica da realidade", como uma investigação peculiar instalada e inspirada "na dimensão psíquica mais profunda do homem, ou seja, no inconsciente", à boleia da publicação de *Interpretação dos Sonhos* e de *A Teoria da Relatividade* (1916) de Einstein, que permitiu uma ampliação enorme do "nosso conceito do universo e da psique

(6) Entrevista a Teolinda Gersão, Publico de 30 de Abril de 2021
(7) Entrevista a Ballard por Phil Halper e Lard Lyer em 1992, Extreme Metaphors, p. 270
(8) Entrevista a Ballard por Phil Halper e Lard Lyer em 1992, Extreme Metaphors, p. 271

humana" (9). As técnicas pictóricas utilizadas pelos surrealistas eram "muito precisas" e objetivavam a obtenção de "imagens tangíveis" pertencentes à dimensão mental e não à real", em obras que dotavam os objetos de deformações ou apresentação em "contextos totalmente alheios ao seu âmbito habitual" (10).

Se Ballard sempre se sentiu deslocado do meio literário inglês, pois os escritores que mais apreciava eram de fora de Inglaterra (como Kafka, Joyce, Hemingway, Burroughs, Camus ou Huxley), a pintura dos surrealistas exerceu sobre ele, desde a juventude, uma "muito maior influência" do que a literatura, que ele explicava devido ao seu interesse precoce pela ciência e depois pela psiquiatria e pela psicanálise de Freud (11). O escritor referiu a pouca reputação e infiltração em Inglaterra dos pintores surrealistas até ao final dos anos sessenta, que ele atribui ao conformismo dos "críticos ingleses", pois raramente "havia reproduções das obras nos jornais" com mais tiragem, e as exposições dedicadas a Dalí ou Delvaux eram relegadas para "pequenas galerias de Londres", algo apenas quebrado com uma exposição no Instituto de Arte Contemporânea de Londres em 1968, já associada ao "advento do psicadelismo", que se apresentava como "um território fértil para os surrealistas" (12).

Ballard reiterou em várias ocasiões que "o lado literário" sempre lhe pareceu "a ala frágil" do surrealismo (13), além de que, apesar de influenciado por várias técnicas do movimento lançado por Breton, nunca as usou na sua literatura, ao contrário do que alguns investigadores invocam, designadamente quanto ao possível uso da escrita automática em *The Atrocity Exhibition* (1970). Determinante para ele foi a inspiração colhida pelo surrealismo na psicanálise, na definição do "mundo interior" da mente e do "mundo exterior" da realidade, na conceção de um mundo interior claramente ditado "pelas regras da ficção, pelos sonhos, visões e sensações, e toda a ideia do inconsciente como um estado narrativo". Ao fazer colidir esses dois mundos, o surrealismo permitiu "refazer a realidade com os condimentos do mundo interior", designadamente os nossos desejos e fantasias. Por isso, os surrealistas anteciparam o que na segunda metade do século XX passou a ficar claro: "a realidade exterior é o reino da fantasia, da ficção, e é o mundo interior que concentra a realidade de cada um de nós" (14); grande parte da população passou a conviver com as ficções dos media e a "aceitá-las como reais", passou a tornar-se uma evidência a "dificuldade em definir o que é real" e por isso é que Ballard reafirma um dos seus mandamentos, a conceção de que "as nossas obsessões são a

(9) Storia dell' Arte de Maria Carla Prette, Alfonso de Giorgis, p. 220
(10) Storia dell' Arte de Maria Carla Prette, Alfonso de Giorgis, p. 221
(11) Entrevista a Ballard por Nicholas Zurbrugg em 1995, Extreme Metaphors, p. 291
(12) Entrevista a Ballard por Nicholas Zurbrugg em 1995, Extreme Metaphors, p. 292
(13) Entrevista a Ballard por Nicholas Zurbrugg em 1995, Extreme Metaphors, p. 293
(14) Entrevista a Ballard por Frank Whitford em 1971, Extreme Metaphors, p. 38

realidade" e por isso são tudo o que nós temos de mais confiável (15). Ao folhear um livro com reprodução de quadros de Ernst, Delvaux ou Dali, "a alquimia produzida inquietava-o" mais do que qualquer romance, "na descoberta de fórmulas secretas da realidade", talvez com exceção de Burroughs, "que o ajudou a compreender como é que a sua imaginação funciona, ou como o mundo funciona" (16).

É seguramente uma das frases mais repetidas por Ballard: "O surrealismo foi a grande aventura imaginativa do seculo XX". Mas ainda na segunda metade do século XX, o movimento sofria com equívocos, pois era referido como tendo sido influenciado por fantasias, quando os principais interesses dos surrealistas eram a "ciência, a ótica, a fotografia", e claro a psicanálise. O trabalho de escrita, então, de Ballard situava-se na vizinhança da "combinação de ciência e imaginação" apregoada pelos surrealistas e também fundamentava a opção do escritor pela "ficção científica" como a "literatura autêntica do século XX" (17). O escritor apercebeu-se que no pós Segunda Guerra Mundial, apesar das raras aparições dos trabalhos dos surrealistas, eles despontavam muitas vezes associados a "textos de psiquiatria". Em algo que é claramente tangível com as experiências de infância do escritor em Xangai, "os surrealistas, e o movimento modernista na pintura como um todo, pareciam oferecer uma chave para o estranho mundo" saído da guerra e ameaçado por um conflito nuclear à escala do planeta (18). A afinidade de Ballard com a pintura é também inerente ao facto de haver algo "no romance que resiste às inovações", enquanto as artes visuais estavam "disponíveis para experimentar" e para "estabelecer" possibilidades "de colaboração" com os acontecimentos que disputavam os destinos do mundo. E Ballard estava, no pós-guerra, "desesperado por mudanças", por escapar daquela Inglaterra onde desembarcara contrafeito, para mergulhar nas paisagens criadas pelos surrealistas, "paisagens da espinha medula", "paisagens que estabeleciam uma correspondência direta com a sua mente" (19).

Atendendo à sua presença na obra e no discurso de Ballard, com aparições pontuais nesta tese, deixamos algumas notas de enquadramento sobre Salvador Dalí, Max Ernst, Paul Delvaux e Hans Bellmer, no que se refere aos temas afins a esta investigação.

Dalí determinou um eixo no seu percurso, na vasta e prolífica exploração do inconsciente. Designadamente através do seu conceito de paranoia crítica, várias vezes as obras contribuem para "a mistificação do mundano", que André Breton sintetizou: "A transformação ininterrupta do objeto sob o

(15) Entrevista a Ballard por Phil Halper e Lard Lyer em 1992, Extreme Metaphors, p. 265
(16) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski em 1985, Extreme Metaphors, p. 219
(17) J. G. Ballard em 1986, em entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)
(18) Entrevista a Ballard por Jeannette Baxter em 2004, Extreme Metaphors, p. 408
(19) Entrevista a Ballard por George MacBeth em 1967, Extreme Metaphors, p. 6

exame paranoico permite-lhe observar muitas imagens do mundo exterior como instáveis e transitórias, senão mesmo suspeitas, e está, de forma perturbadora, no seu poder impor a realidade da sua impressão aos outros". Ao observar e distorcer o mundo de um modo singular, o pintor catalão produziu cada paisagem como uma "fotografia tridimensional a cores das imagens superficiais da irracionalidade concreta" (20). Como uma fábrica do pensamento que incluía técnicas de colagem, decalcomania e incontáveis associações, Dalí jogava, então, com os ingredientes do acaso e do inconsciente num "pensamento ditado na ausência de qualquer controlo exercido pela razão, e fora de quaisquer preocupações estéticas ou morais" (21). Num equivalente à psicopatologia benevolente dos personagens ballardianos, em que a loucura é o derradeiro *resort* da imaginação, Dalí verbalizava uma a preocupação de que "os direitos do homem à sua própria loucura" estavam sob permanente ameaça (22).

As origens catalãs estiveram sempre na tal exploração e consequente transformação do mundano, na projeção da relevância do experienciar, daquilo que se "pode comer, ouvir, tocar e sentir", numa espécie de "atavismo materialista e culinário", que está por exemplo na obra determinante *Persistência da Memória* (1931), os seus célebres relógios moles, que Ballard tantas vezes citou, e que proveio de "um sonho de camembert que escorre", para resultar numa "metafísica do tempo que se come e que come" (23). O quadro coloca em conflito a ilustração do "duro" e do "mole". O duro é representado pelos rochedos do cabo Creus, "que figuram no plano de fundo do quadro, que são representados no local exato onde os Pirenéus vêm morrer no mar", e a que Dalí se entregou numa "longa contemplação filosófica" participante da definição dessa "estética morfológica do mole e do duro". Se essas imagens dos rochedos se transformam, "à medida que avançamos e recuamos", para uma oposição ao duro, Dalí encontrou, na definição dos relógios moles que derretem sobre a oliveira, a inspiração na personalidade da sua companheira: "Gala, em vez de me endurecer tal como a vida na verdade tinha planeado, construi-me uma concha de Bernardo, o Eremita, de modo que nas minhas relações exteriores passava por ser uma fortaleza, enquanto no interior continuava a envelhecer dentro do mole, do super mole" (24). Ballard diz-nos que Dalí dividia, juntava e remontava "elementos da realidade" para produzir uma "espécie de paisagem freudiana", com a alma como uma latência da paisagem. O que Dalí fazia era questionar "as certezas" que regulam o nosso quotidiano, como a "certeza de haver um elevador que nos levará a outro piso e de forma segura". No laboratório de

(20) Surrealismo de Cathtin Klingsohr-Leroi, p. 21
(21) Surrealismo de Cathtin Klingsohr-Leroi, p. 24
(22) Salvador Dalí (1904-1989) de Robert Descharnes e Gilles Néret, p. 329
(23) Salvador Dalí (1904-1989) de Robert Descharnes e Gilles Néret, p. 54
(24) Salvador Dalí (1904-1989) de Robert Descharnes e Gilles Néret, p. 171

posições extremadas, Dalí pintava relógios moles a insinuar que os "verdadeiros relógios" pudessem ser duros, tão duros como os rochedos do fundo do quadro, numa especulação ficcional que valoriza o tempo para lá dos minutos e dos segundos do presente e que para Ballard era semelhante a perguntarmos a horas a alguém na rua e observarmos, então, Mickey Mouse no mostrador de um relógio" (25).

Desde a sua chegada a Nova Iorque, em novembro de 1934, que Dalí se tornou numa figura popular e imitada, a antecipar os protagonistas da Pop Art, designadamente Andy Warhol: "Adorava entrar numa *drugstore* com o seu pão gigante debaixo do braço e pedir ovos estrelados, que saboreava, para surpresa geral, acompanhados por um pequeno pedaço de pão" (26). Dalí publicará, em paralelo com a pintura, textos reflexivos sobre a sua obra, dos quais destacamos o ensaio de 1935 *A Conquita do Irracional*, que fechava com uma associação da sua obsessão com a comida, com a "sobejamente conhecida costeleta assada, sanguinária e irracional, que nos comerá a todos" que parece antecipar a sociedade de consumo, uma "costeleta antropófaga, que será descoberta mais tarde pela Pop Art americana, que a utilizará na publicidade à Coca-Cola e à sopa Campbell" (27).

O interesse de Dalí pelo cinema ficou explícito pela primeira vez em 1929, na associação com o cineasta Luis Buñuel, que resultaria na curta-metragem *O Cão Andaluz* e na marcante sequência da lâmina que corta o globo ocular e que George Bataille sintetizou: O olho ocupa (...) uma posição elevada no terror, sendo entre outras coisas o olho da consciência" (28). Esse namoro com a paisagem dos media prosseguiu nos EUA e nas relações com Hollywood. Destacamos, neste âmbito, a pintura *Rosto de Mae West podendo ser utilizado como Apartamento Surrealista* (1934), que utilizava o rosto de um dos corpos da Hollywood anterior à imposição do Código Hays (a que voltaremos na segunda parte desta tese) nos anos trinta e que se especializara na interpretação de figuras que desafiavam a moral e impunham uma sexualidade destravada. O culminar desta relação com a indústria do cinema deu-se na conceção da cenografia de um sonho, em paisagens freudianas, para *Spellbound* (1945) de Alfred Hitchcock, mas em 1957 Dalí fez uma espécie de síntese desta relação com as imagens em movimento, ao promover a atualização do quadro *American Progress* (1872), em que incorporava a importância da paisagem dos media na conceção do progresso americano, que resultou em *Rapsódia Moderna – As Sete Artes* (1957). Mark Dery em entrevista a Ballard dirá que em *Crash* (1973) o escritor se aproximou do conceito crítico paranoico de Dalí, em algo intensificado pelo filme

(25) Entrevista a Ballard por Robert Louit em 1974, Extreme Metaphors, p. 76
(26) Salvador Dalí (1904-1989) de Robert Descharnes e Gilles Néret, p. 238
(27) Salvador Dalí (1904-1989) de Robert Descharnes e Gilles Néret, p. 265
(28) Salvador Dalí (1904-1989) de Robert Descharnes e Gilles Néret, p. 23

de Cronenberg, nas relações entre "corpos e ambientes contruídos", entre "carne e mercadoria fetichista", expressão na obsessão pelas "repetições das geometrias", de braços e ombros cruzados com o toque na pele e tecidos do automóvel, expresso em dimensões "retilíneas e hemisféricas" (29).

No prefácio a *A Mulher 100 Cabeças*, publicado por Max Ernst em 1929, o poeta Robert Desnos identificava Ernst como um pioneiro, o primeiro a penetrar em territórios inexplorados, através de colagens, de uma poética que reinventava o mundano, na entrada no "novo domínio adquirido à memória pela imaginação, uma colónia conquistada à liberdade do sonho" (30). Enquanto acentuava afinidades com o círculo francês do surrealismo e a descoberta de Freud, Ernst encontrou na pintura produzida por doentes mentais, uma hipótese de uma "atividade plástica livre da tirania da razão convencional". O pintor alemão enquadrará o seu trabalho no espírito de transgressão do movimento surrealista, na expansão das "estreitas margens" das vivências humanas, à procura do "maravilhoso" e do "fantástico" oculto na nossa existência, que muitas vezes encontrará nas suas experiências com psicotrópicos e com a hipnose, na porta de entrada de um universo renovado, "infinitamente sugestivo" (31). É neste contexto que os surrealistas procuram mecanismos de libertação da "energia criadora que a mente esconde", que despontará por exemplo na escrita automática que fará desaguar imagens possuidoras de uma "grande carga poética", como uma máquina que produz um relatório sob a forma de um "automatismo psíquico puro", livre de preocupações estéticas e morais (32).

As colagens de Ernst traduziram uma colisão com a arte tradicional, conferindo novas interpretações a objetos convencionais, distantes da "imitação mecânica do mundo sensível". Tal como os demais surrealistas, também Ernst se sentiu atraído pelo mundo cientifico, do qual destacamos a amizade com o físico Werner Heisenberg, responsável pelo *Principio da Incerteza* (1927), que reforçou a convicção do artista acerca da indeterminação que "rodeia qualquer processo de conhecimento", no despontar de uma "realidade carregada de mistério", uma riqueza insinuada por essas novas imagens: "folhas que surgem das veias da madeira, seres espectrais que brotam inesperadamente das grelhas de uma tela" (32).

Ballard, que partilhou com Ernst a experiência da guerra (o pintor foi soldado de artilharia na Primeira Guerra Mundial) e a consequente influência na obra, citou em várias entrevistas o fascínio por **O** *Vestido de Noiva*, pintado por Ernst em 1939. Nessa pintura onde vemos três figuras em primeiro plano, que são devolvidas também por um espelho ao fundo do quadro, encena-se um "ritual de

(29) Entrevista a Ballard por Mark Dery em 1997, Extreme Metaphors, p. 345
(30) Prefácio de A Mulher 100 Cabeças, p. 7
(31) Prefácio de A Mulher 100 Cabeças, p. 3
(32) Prefácio de A Mulher 100 Cabeças, p. 4

preparação" para uma boda com traços "inquietantes", que insinuam que a cerimónia "não é consentida", pois a figura da noiva, coberta por um manto que lhe deixa o peito e as pernas desnudos, é ameaçada por uma "figura armada" que está coberta por uma estranha camuflagem de penas metálicas. Mas encontramos em várias obras de Ernst, principalmente da segunda metade da década de 1920 e do início da década de 1930, paisagens que parecem traduzidas nas obras iniciais de Ballard, como em *O Mundo de Cristal*: *O Grande Bosque* (1927), *Bosque Sombrio e Pássaro* (1926), *Bosque, Pássaro e Sol* (1926) ou *A Floresta Embalsamada* (1933). Estas obras de Ernst têm em comum o evocar do bosque, uma obsessão recorrente, que devolvia imagens e sensações da sua infância, "o maravilhoso prazer de respirar livremente no espaço aberto" em conflito com "a angústia de estar preso, rodeado de árvores hostis", em panoramas sem passado nem futuro, pintados de negros e de "cor pardo-ferrugenta", em contextos "mundanos" e diluídos, aprazíveis e "cruéis" (33).

A obra de Paul Delvaux, que se espraiou por mais de cinquenta anos, viveu numa "tensão com a pintura tradicional europeia", resultante da sua aprendizagem e da formação académica cruzada com as influências do surrealismo. Nas várias fases do percurso, há elementos que permanecem, como uma psicologia derivada de uma "mãe dominante", que morreu em 1933 (tinha o pintor 36 anos) e que lhe reprimiu a sexualidade, traumatizando-o (34). Desde os primeiros quadros, há uma obsessão com os nus femininos, que refletem tensões entre o "papel do artista e a expressão do desejo pessoal" e que indicam a "presença do inconsciente e dos seus significados", uma clara influência de Freud e dos mitos ancestrais aí trabalhados (35). A presença de espelhos, de olhares e de perspetivas, intensificam a vontade de Delvaux questionar o ato de olhar e de mostrar, dentro de uma "tradição europeia" que trabalhou "fantasias e desejos" e as consequentes repressões "do masculino em relação ao feminino", sob a capa de temas que se reiteram: "o primordial, édipo, o complexo da castração e a neurótica obsessão com a nudez feminina" (36).

Nos trabalhos de Delvaux dos anos 1930 há temas e elementos reiterados, como comboios (ou elétricos), esqueletos, postes e fios telefónicos, em linhas de tensão dentro dos quadros, em que homens vestidos observam mulheres nuas, sendo que estes nus surgem muitas vezes em justaposição com edifícios ou em perspetivas com as locomotivas, numa demonstração de interesse em trabalhar atmosferas de "mistério e de absurdo" (37). Além desse fascínio do pintor por linhas, pela arquitetura e pela importância da geometria, um olhar mais atento identifica uma relação do nu feminino com a

(33) Max Ernst, João Kohl, p.39
(34) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 11
(35) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 12
(36) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 14
(37) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 29

máquina e com o olhar do homem, na utilização da perspetiva e da escala para a conceção de "edifícios e paisagens de uma forma erótica" (38), como uma resposta da "paisagem ao corpo feminino" e em que muitas vezes o "triângulo invertido dos pelos púbicos é o centro literal dos quadros" (39). Dois exemplos marcantes deste período: *The Sleeping City* (1938), em que um homem vestido observa uma mulher nua, exposta; *Public Square* (1935), em que se estabelece uma equivalência entre o centro do espaço público, o espaço arquitetural e o corpo da mulher.

Progressivamente, na década seguinte, Delvaux afrouxará a pendente expressionista e as figuras femininas deixarão de estar diluídas nas paisagens, para ocuparem quase todo o enquadramento, esmagando-o, a caminho da fase madura da sua obra, "em que há um equilíbrio entre as figuras e o *décor*, uma redefinição das convenções académicas, num resultado surrealizante" (40). Nesta fase, o pintor começou a expor as seus desejos e ansiedades, expressos em três motivos: "a representação do artista, o esqueleto e vários personagens dos romances de Júlio Verne justapostos aos nus femininos". A presença do esqueleto é "ambígua", pois simboliza "não só a morte, mas também o corpo abstraído da carne", na revelação de um declarado interesse e "fascínio científico" (41), em que os personagens de Júlio Verne surgem como contraponto ao apetite sexual do restante quadro, apenas interessados em algo científico e desprovido de emoções. Ao aparecer nos seus quadros, Delvaux explorava os seus sonhos e devaneios surreais "e avança, dá um passo em frente, relativamente ao quadro de Manet – *Déjeuner Sur L' Herbe* (1863) – na combinação de pessoas vestidas e despidas, o contemporâneo e o académico" (42), na pesquisa da tensão sexual entre os homens vestidos e as mulheres nuas, mas principalmente "a tensão entre primeiro plano e fundo, entre o artista e as figuras dos planos" (43), com a presença do pintor a resultar numa paisagem adicional, num enquadramento dentro do quadro. Em várias aparições de Delvaux nos quadros, como em *Man in the Street* (1940), o artista parece estar a resistir ao envolvimento com o corpo feminino e o sexo, a tentar dedicar-se ao trabalho, enquanto as mulheres esperam a satisfação que ele lhes possa oferecer. Em algo recorrente a todo o trabalho, há uma arqueologia das imagens, "uma atenção ao significado das imagens na relação com o passado, a civilização (detalhes arqueológicos), a história da pintura e o passado do indivíduo, na relação com a psicanálise" (44), em que o artista é também voyeur das suas obsessões e fantasias, com especial ênfase na relação com a mãe, como em *The Visit* (1939), em que uma "mulher agarra os seus seios

(38) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 32
(39) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 33
(40) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 27
(41) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 37
(42) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 38
(43) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 47
(44) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 46

não de forma maternal, mas sexual" (45).

Em mais uma afinidade com Ballard, a influência da literatura de natureza científica era notória, em especial *Viagem ao Centro da Terra* (1867), que terá proporcionado a Delvaux na infância, em conjunto com outros romances de Júlio Verne, uma "fonte de conhecimento relacionado com as origens da vida e (...) a natureza da mente inconsciente" (46). Nesse progressivo trabalho de surrealizar o academismo, Delvaux usou "detalhes incongruentes com motivos adjacentes aparentemente desconexos, para problematizar a relação entre objetos e pessoas" (47), conseguido também pela "passagem do tempo", pondo-os em "contacto com o inconsciente e o onírico" (48). É também um contexto em que o pintor se deixa contaminar pelas paisagens dos media, em especial por Hollywood, como se exemplifica com *Praise of Melancholy* (1948), em que Delvaux sobrepõe a carne ao mármore característico da pintura clássica, atribuindo erotismo às mãos da personagem feminina, aos "seus olhos enormes com as pupilas dilatadas", com "o nariz, a boca e o queixo de proporções perfeitas", como se projetasse "as qualidades fotogénicas" de Joan Crawford (49).

Cada vez mais obcecado com os detalhes, Delvaux repetia os objetos de quadro para quadro, dotando-os de um progressivo significado sexual, com a presença de elementos "fálicos verticais – candeeiros, torre do relógio, postes telefónicos" – em contraste com os elementos horizontais, "incluindo a posição da mulher deitada na cama", ou a gesticular, no que parecia um desafio para a "locomotiva a aterrar no seu colo" (50). Já na fase final da obra, depois dos anos 1960 e do progressivo distanciamento da escola surrealista, Delvaux continuará a surrealizar o nu, como em *Abandon* (1964), em que o personagem masculino está mais interessado na perspetiva exterior do que no erotismo de várias mulheres no primeiro plano, na confluência dos temas já explorados: "a comunicação complicada entre homem e mulher, a castração freudiana da mãe, mas também a entrega racionalista do homem, nas armadilhas narcisistas dos espelhos que evita o confronto com o sexo oposto" (51), de homens vestidos e "absorvidos pelo seu mundo racional e científico, apartados de mulheres nuas disponíveis para "um mundo sensual", no qual estão imersas (52).

Delvaux, que inicialmente estudou arquitetura, era um homem fascinado pelas possibilidades de um mundo moderno, pelas "transformações na cidade" e na progressiva distância e contraste com a ruralidade, plasmada na paisagem pela expansão dos caminhos de ferro entre as cidades e pelo

(45) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 42
(46) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 57
(47) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 69
(48) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 70
(49) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 75
(50) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 92
(51) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 97
(52) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 98

elétrico dentro da cidade (53), que ele convocou inúmeras vezes para os seus quadros, muitas vezes pontuados por diálogos entre espelhos e túneis, pois a presença de superfícies espelhadas desenhava "túneis para fora da imagem, para o espaço de quem vê o quadro, num esforço de Delvaux de questionar as "convenções da pintura", acumulando "perspetivas e dispositivos cuja função é organizar o espaço imaginário da pintura, mas também a forma de percecionar a realidade" (54). E na fase final, enquanto afinava os temas que trabalhou durante décadas, Delvaux surgiu como um adepto do simulacro pois está sempre a recordar-nos de que "estamos a ver um quadro", de que "o cabelo loiro" do personagem feminino "é falso", de que "o décor é uma construção", em suma de que este somatório de elementos e a sua carga significativa estão lá "para estimular, mas também para frustrar o desejo" (55).

A admiração de Ballard pela obra de Delvaux ficou expressa em várias entrevistas, mas também num simulacro. O escritor pensou em "comprar um Delvaux, mas eram demasiado caros e por isso lembrou-se de comissariar uma pintura dele que estivesse desaparecida". *The Violation* fora destruído no Blitz de 1940, tendo sobrevivido numa fotografia a preto e branco, que Ballard encontrou "numa coleção de reproduções dos trabalhos do pintor". Convenceu, então, Brigid Marlin, uma pintora americana, a "executar uma réplica" (56). A paisagem na qual Ballard pensava viver ficou, então, colocada na sua sala de estar, no subúrbio de Shepperton. As pinturas de Delvaux e de outros surrealistas têm uma influência determinante em vários romances de Ballard, que muitas vezes, como em *Crash*, parecem "compostos como experiências e construções visuais", devedoras das obras desses pintores, de "paisagens misteriosas e desconexas, através das quais os seres humanos navegam num transe de sonho" (57).

Outra das influências, particularmente identificáveis em *Crash*, é *A Boneca* (1932) de Hans Bellmer. O primeiro exemplar de *A Boneca* despontou da decisão de Bellmer abandonar a atividade de designer gráfico, aquando da ascensão do fascismo na Alemanha, pois não queria tomar parte de qualquer produção que "pudesse fornecer qualquer benefício ao estado e concentrar-se na sua arte". No entanto, para esta criação notável de *A Boneca* também contribuiu fortemente o encontro de Bellmer com a sua sobrinha Ursula, de 15 anos de idade: "O artista foi forçado a resistir à poderosa atração erótica da adolescente e sublimou os seus desejos através da criação da boneca". Depois de ter escrito o ensaio *Die Puppe* (1934), Bellmer passou a corresponder-se com os surrealistas e a estudar os seus modelos, para se instalar em Paris em 1938. Se as primeiras versões de *A Boneca* foram

(53) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 102
(54) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 100
(55) Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, David Scott, p. 119
(56) Entrevista a Ballard por Joan Bakewell em 1993, Extreme Metaphors, p. 345
(57) Entrevista a Ballard por Hans Ulrich Obrist em 2003, Extreme Metaphors, p. 386

apresentadas sobre a forma de fotografias, obtidas pelo artista a partir das várias poses do objeto, uma visita ao Kaiser-Friedrich Museum, que incluía "uma boneca articulada da época de Albrecht Dürer", "inspirou" Bellmer a equipar a sua criação com "articulações". O historiador de arte Wieland Schmied descreveu *A Boneca* como "uma imagem" devolvida por um espelho, em que a "a articulação da rótula situada no umbigo" prepara um dispositivo que projeta "um monstro de duas pélvis, dois pares de pernas, dois pares de pés com pequenos sapatos pretos de criança de couro envernizado, com a cabeça supérflua". Schmied descreve, então, um objeto articulado que parece simultaneamente um produto da "fantasia" e algo "assustadoramente real", sujeito a permutações várias de uma criatura tão "inocente" e "infantil" quanto "depravada", numa das "mais convincentes esculturas da nossa época". O que Bellmer pretendia era uma erotização extrema do corpo e por isso a sua enorme influência em Ballard e demais artistas da segunda metade do século XX. Bellmer diz ter partido da conceção de que "as diferentes categorias de expressão – postura, movimento, gesto, ação, som, palavra, imagem visual, disposição dos objetos – nascem todas do mesmo mecanismo, e que a sua origem apresenta uma estrutura similar", para depois proporcionar uma distorção absurda através das várias imagens do objeto articulado. O artista não pretendia que o objeto comunicasse, mas sim que produzisse um "reflexo", um manancial de possibilidades a partir das variações, das posições obtidas das várias articulações do objeto, que permitia, que "os órgãos genitais se projetassem nos ombros, a perna se projetasse naturalmente para o braço, o pé para a mão, e os dedos dos pés para os dedos das mãos". Em cada uma das variações, que atuam como transformações do objeto, uma posição atribui uma nova "realidade" enquanto a anterior é "abandonada", na definição de uma escultura como um "estranho híbrido, do real e do virtual, do que é permitido e proibido", em cada uma das posições (58).

A exposição *This is Tomorrow* decorreu em agosto de 1956 na Whitechapel Art Gallery em Londres, com a curadoria de Bryan Robertson, e envolveu doze exposições que traduziram um espírito multidisciplinar e colaborativo entre pintores, escultores, arquitetos, músicos e artistas gráficos. A exposição que seria o motor de arranque da *Pop Art* britânica, teve uma forte adesão popular assim como um interesse genuíno do tecido artístico britânico, ansioso por fazer repercutir em objetos artísticos o ambiente da época, onde se incluíam as paisagens mediáticas professadas por Marshall McLuhan na projeção da iconografia da cultura popular. A exposição traduziu a vontade de revolucionar o conceito de galeria de arte, ao estimular a transversalidade entre artistas e entre artistas e público, na tal interação de elementos providos das imagens em movimento, com a presença dos ícones de

(58) Surrealismo de Cathtin Klingsohr-Leroi, p. 28

Hollywood, como Marilyn Monroe e Marlon Brando, mas também a ficção científica de *Forbidden Planet* (1956), em diálogo com produtos do quotidiano e do presente, como garrafas de cerveja Guiness ou carpetes perfumadas.

Ballard, o visitante entusiasta de *This is Tomorrow*, tinha então 25 anos e no ano anterior tinha regressado a Inglaterra, depois de ter estado destacado na base canadiana de Saskatchewan, ao serviço da RAF. O ano desta visita coincidiria com a publicação dos primeiros textos do escritor, contos de ficção científica nas revistas New Worlds e Science Fantasy. Ballard não estava interessado num "futuro distante", povoado por "naves espaciais", antes nas transformações do mundo do presente, do "mundo das comunicações" em franco desenvolvimento, do "turismo em massa", dos "vastos subúrbios" submissos à televisão; era essa a sua "forma de ficção científica" e já estava a acontecer (59).

Para Ballard passear por aquela exposição traduziu-se numa experiência excitante e aproximada a assistir ao "mundo real a ser comentado", e atravessado por "gestos irónicos", por "uma corrente de imagens populares", que se constituiu também como um "sobressalto" no contexto artístico britânico, ao "diluir as escalas" e hierarquias de importância, na promoção da transversalidade entre cartazes de filmes, elementos publicitários, "carros estilosos", "bens de consumo" e "banda desenhada". Segundo o escritor, o conjunto de exposições foi determinante no abrir de portas para "recriar o futuro", pois finalmente a arte britânica não se reduzia a dialogar com o passado, em algo "profundamente retrospetivo", que caracterizara os vários movimentos artísticos até então, em especial a literatura. Aquele evento evidenciava que a era espacial, que teria um momento chave no ano seguinte com o lançamento do primeiro Sputnik (Outubro de 1957), "já sustentava a sociedade de consumo" da época, e por isso aquilo "não era apenas uma exposição de arte", da mesma forma que as obras de "Max Ernst, Magritte ou Dalí não eram apenas pinturas": tal como as obras do surrealismo, estavam ali expostos "atestados da imaginação humana", que emparelhavam com as mais recentes "descobertas da neurociência e da física nuclear". Portanto, *This is Tomorrow* formulava a vontade de absorver o mundo e de o refazer, uma abordagem artística "ousada, confiante" em oposição à Inglaterra saída da guerra, um território "fechado num presente exaurido", depois de "uma guerra em grande medida perdida", que empurrara os britânicos para um saudosismo, uma procura por "um caminho" na direção "do passado, onde tinham a esperança de descobrir a felicidades e velhas certezas" oferecidas pelo Império entretanto perdido (60). A visita de Ballard a *This is Tomorrow* permitiu evidenciar que ele cultivava mais afinidades com artistas, pintores ou escultores, do que com escritores, pelo menos

(59) This is Tomorrow, Michael Bird, p.236
(60) Entrevista a Ballard por Hans Ulrich Obrist em 2003, Extreme Metaphors, p. 385

naquela época. Eduardo Luigi Paolozzi um artista escocês, escultor e produtor de artes gráficas, foi um dos participantes na exposição e um dos artistas com quem Ballard estabeleceu relações duradouras, com entrevistas partilhadas, onde evidenciavam mundos tangentes no futuro que se desenharia nos próximos cinco minutos no panorama do consumo, e onde estariam "o mistério e a simbologia da tecnologia", como uma natureza renovada e participante de uma realidade absurda, onde de destacava também o papel da "violência como catarse" (61).

O movimento artístico *Pop Art* (abreviatura de arte popular) despontou nos EUA e na Grã-Bretanha a meados da década de 1950. O caldo do movimento foi a "cultura juvenil" norte-americana do pós-guerra, alicerçada pelo *rock and roll* e demais "experiências do quotidiano" dos norte-americanos e das suas gigantes e "populosas cidades" numa relação intensa com a paisagem dos media, "o cinema, a televisão e a publicidade" (62). A *Pop Art* também estabeleceu desde logo uma ligação com as grandes superfícies comerciais, "os seus produtos industriais", como "as comidas preparadas e embaladas", sendo, então, estes "templos do consumo" e os seus produtos urbanos o deflagrador de uma nova conceção de arte, que questiona o "quadro como obra sobre tela", os suportes, os materiais e os locais de exibição da pintura ou da escultura (63).

Andy Warhol foi indiscutivelmente a maior figura da *Pop Art*. Em junho de 1952, Warhol, que trabalhara como designer gráfico, inaugurou a sua primeira exposição na Hugo Gallery em Nova Iorque. A exposição que integrava "um grupo de quinze desenhos baseados na escrita de Truman Capote" vertia uma obsessão do artista, que perseguira o escritor com telefonemas e cartas até que "por fim Capote desistiu de tentar ignorar" Warhol. Foi o primeiro capítulo do protagonista de uma transformação da história da arte operada pela criação, uso e "repetição" de imagens com a forte presença de "cores garridas", uma "ostentação visual" resultado de um apurado "sentido cromático", como uma senha de significados para a "cultura de massas". Este período ficaria como testemunha da instalação da sociedade de consumo e o progressivo "niilismo" e "materialismo", que haveria de conduzir ao tédio da vida moderna, marcado também pela "manipulação política", pela edificação de líderes políticos vendidos como detergentes e claro, pela "adoração dos heróis dos media". O "ritmo visual" das imagens de Warhol haveria de "projetar enormes implicações através de associações mentais" com resultados evidentes na venda de bens e serviços, como um parceiro de viagem dos outros "veículos de comunicação" (64).

(61) Entrevista a Ballard e a Eduardo Paolozzi por Frank Whitford em 1971, Extreme Metaphors, p. 37
(62) Storia dell' Arte de Maria Carla Prette, Alfonso de Giorgis, p. 224
(63) Storia dell' Arte de Maria Carla Prette, Alfonso de Giorgis, p. 225
(64) Andy Warhol, Eric Shanes, p.11

Warhol criou, então, uma imagética da cultura de massas, ao convocar os produtos do presente, que se mesclaram em objetos do quotidiano e obras artísticas, como as *Latas de Sopa Campbell* (1962) ou o anúncio à coca-cola em *Close Cover Before Striking* (1962). A ideia, saída de uma conversa com Muriel Latow (decoradora de interiores e proprietária de uma galeria de arte), também parece uma extrapolação através de um momento do quotidiano, do mundano: Muriel disse "o que é que gostarias de fazer mais do que qualquer coisa no mundo?" E Andy respondeu "não sei, o quê?". Ela continuou, "dinheiro, aquilo que é mais importante para ti e que mais gostas de fazer no mundo é dinheiro. Tu devias pintar imagens de dinheiro". Andy respondeu, "ah, isso é maravilhoso". "Portanto, ou isso ou", disse ela, "tens de encontrar algo reconhecível para quase toda a gente. Algo que vejas todos os dias e que quase todos reconheçam. Algo como uma lata de Sopa Campbell". O artista, durante o Inverno e a Primavera de 1962, trabalhou em "várias combinações" de imagens de dólares, "quer como notas individuais quer em filas", assim como imagens reproduzidas em "32 pequenas telas" com fundo preto, que apresentavam as "32 variedades das sopas Campbell". Esse trabalhou produziu uma espécie de epifania a Warhol que abriria a porta ao seu "génio visual e conceptual", quando se apercebeu de que a "combinação original das imagens compelia a uma desconexão da emoção, enquanto a aparência mecânica das imagens era uma exata analogia aos processos industriais que tinham dado origem aos objetos" (65). Desde estes primeiros esboços que Warhol produzia um comentário e uma integração do seu trabalho na idade da técnica e da maquinaria, colocando a arte como mais uma atividade industrial. Desde o princípio que o artista adotou a serigrafia como processo, pois isso permitia-lhe uma "repetição mecânica", colocando a ênfase na "quantidade e repetição", como "conteúdo essencial da sua arte", de forma a obter o "efeito de linha de montagem" que ambicionara (66).

Em algo que iria exercer uma forte influência na literatura de Ballard, Warhol capturou as figuras populares como se fossem paisagens definidoras de uma época, simultaneamente marcas artísticas e produtos industriais, onde se incluíam as estrelas de Hollywood, mas também os protagonistas políticos, os norte-americanos e não só. Numa peculiar coincidência, a 4 de agosto de 1962, no mesmo dia que encerrava uma exposição em Los Angeles, Warhol recebeu a notícia da morte de Marilyn Monroe. De imediato, o artista iniciou a produção de uma série de serigrafias de Marilyn, que passariam a ser a marca do ícone de Hollywood, assim como as imagens pelas quais Warhol ficaria eternizado. Numa série que também incluiria Liz Taylor, Marlon Brando ou Elvis Presley, o *Díptico Marilyn* (1962) realçava as cores do batom, da sombra dos olhos e o loiro dos cabelos, para

(65) Andy Warhol, Eric Shanes, p.27
(66) Andy Warhol, Eric Shanes, p.32

intensificar a "ostentação de glamour" da malograda atriz. É deste período o início de um diálogo de Warhol com a América e a sua história de violência. Na obra *129 mortos (Catástrofe Aérea)* (1962) que o artista concretizou a partir da capa do Daily News e de um facto verídico e trágico, Warhol trabalhou a ideia de imagens de desastres com a consciência das "implicações culturais subjacentes a tal imagética" (67). Pouco depois, Warhol tratou o tema do racismo, que tomava conta de uma boa parte das discussões públicas da época, com uma série de quadros de "cães-polícias a atacar selvaticamente negros em Birmingham" (Alabama). Durante vários meses, foi este o foco de Warhol, na produção de imagens de morte e de acidentes trágicos, com uma larga presença de "imagens de suicídios", colisões de automóveis, "funerais de gângsteres" e "cadeiras elétricas", explosões atómicas, o que culminaria com as fotografias de Jackie Kennedy no funeral do marido, em dezembro de 1963. Associado a esta repetição, Warhol desenvolveu um estudo estético que lhe permitiu concluir que "quando vemos uma imagem horrível" repetidamente, essa imagem provoca um efeito anestético, deixa de ter "qualquer efeito" (68). Em algo que já lhe tinha ocorrido quando observara essas imagens em jornais, este período de obras apresentou-se como um "manifesto da nossa indiferença às mortes de pessoas que nos são desconhecidas", algo intensificado pela "repetição visual" dessas representações de mortes e desastres, que as transforma num conteúdo "intrigante" e que fornece chaves possíveis para questões culturais das comunidades ocidentais, um confronto com o "nosso interesse em mortes e desastres não naturais", em algo próximo da "lascívia", do fascínio pela morbidez (69).

Tal como acontecera com Dalí, Warhol tornou-se um ícone que se confundia com a sua produção artística. Neste contexto, em 1966, diversificou a atividade e a influência ao liderar a conceção de uma banda rock, os Velvet Underground, a quem impôs a cantora (Nico), assim como desenhou a capa do disco de estreia (com a iconográfica banana) e criou uma digressão concebida como "um espetáculo multimédia musical intitulado *Exploding Plastic Inevitable*. Desde 1963 que Warhol produzia e realizava filmes, mas foi em 1966 que lançou "o seu primeiro filme bem-sucedido comercialmente", *Chelsea Girls*. O filme, com a realização dividida com Paul Morrissey, foi rodado do Hotel Chelsea e outros lugares de Nova Iorque e acompanhava, em registo *de avant-garde*, a vida de várias jovens mulheres, com a participação episódica de vários artistas promovidos por Warhol, como Nico ou Brigid Berlin. Como forma de se desafiar "a novas experiências visuais", o artista concebeu *Chelsea Girls* para ser projetado em *split screen*, em "dois ecrãs adjacentes, cada um com uma banda-sonora

(67) Andy Warhol, Eric Shanes, p.31
(68) Andy Warhol, Eric Shanes, p.36
(69) Andy Warhol, Eric Shanes, p.38

diferente", alternando também a fotografia e preto e branco e a cores. Warhol tornava-se, então, uma espécie de Frankenstein da paisagem dos media, criador e criatura das imagens, algo intensificado num conjunto de autorretratos que concebeu em 1967. A confirmar-se que o artista se tornara num ícone, estes retratos tornaram-se rapidamente nas suas "imagens mais vastamente publicitadas" (70). Este período de auto-centramento culminará com o atentado de 3 de junho de 1968; na Factory (o estúdio de arte que dividia com discípulos e auxiliares), Warhol "foi baleado três vezes por Valerie Solanas, uma atriz doente mental, feminista, fundadora e único membro da Society for Cutting Up Men (SCUM). A terceira bala atravessou-o, ferindo gravemente a sua vesícula biliar, fígado, baço e outros órgãos vitais (71). A tentativa de assassinato e a longa convalescença introduziu a morte como uma das preocupações do artista, que em 1976 produziu uma série em volta de caveiras, em diálogo com "uma tradição antiga de imagens de momento mori na arte ocidental" (72).

Warhol enquanto atualizava a figura do artista, que durante centenas de anos dependeu de protetores, mecenas e beneméritos, tornou-se um produto do consumismo, famoso pela própria fama, incorrendo em enormes despesas, com vestuário e arte, por exemplo. O artista cultivava o narcisismo como se espelhasse um tempo e cultivava encontros que apelavam ao hedonismo característicos do final dos anos 1960, na frequência da "discoteca da moda, a Studio 54", com afinidades cultivadas em festas partilhadas com figuras da paisagem dos media, como Bob Dylan, Mick Jagger e John Lennon; passeava em simultâneo pela Casa Branca e por palácios de "reis e ditadores, como Xá do Irão, e o presidente Marcos das Filipinas". Com a pressão financeira a exigir que Warhol se multiplicasse na execução de retratos de ricos e famosos, a quem cobrava quantias superiores a 25.000 dólares, o artista estabeleceu para si um paradigma renovado: "A arte negociável é o passo que vem depois da Arte. Comecei como artista comercial, e quero terminar como um artista de negócios. Depois de ter feito a coisa chamada 'arte' ou como quer que se chame, fui para a arte negociável. Queria ser um homem de negócios de arte ou um artista de negócios. Ser bom em negócios é o mais fascinante tipo de arte" (73).

Desde que começou a trabalhar a iconografia americana que se notava a influência em Warhol do trabalho de Jasper Johns, que "tinha intensificado as qualidades icónicas da bandeira americana, ao isolá-la de frente e colocá-la no meio de um plano com uma só cor" (74). Numa das suas últimas séries - *Mitos*, em 1981, Warhol voltou a esse trabalho sobre os símbolos da cultura americana: *Rato*

(70) Andy Warhol, Eric Shanes, p.45
(71) Andy Warhol, Eric Shanes, p.47
(72) Andy Warhol, Eric Shanes, p.52
(73) Andy Warhol, Eric Shanes, p.51
(74) Andy Warhol, Eric Shanes, p.45

Mickey, *Tio Sam* ou *Símbolo do Dólar Americano*. Warhol morreria em fevereiro de 1987, aos 59 anos. O seu corpo foi sepultado em Pittsburg, sendo que o túmulo tinha apenas a indicação do seu nome e as datas de nascimento e morte, o que não foi ao encontro das verdadeiras intenções do artista, que tinha sugerido que a lapide ficasse "em branco", ou em alternativa "ter apenas a palavra ficção" (75). Em 2021, o cineasta norte-americano Gus Van Sant dedicou um espetáculo a Andy Warhol, que também passou por Portugal. Van Sant afirmou, então, em entrevista, que Warhol "alimentava o próprio mito e abastecia essa ideia de que parecia habitar num mundo descolado da realidade" e esse espetáculo, intitulado *Andy*, estabelecia-se no território da ficção de uma vida, contada a partir de uma pesquisa rigorosa de momentos que terão acontecido, protagonizados por alguém que vivia como se fosse uma personagem de ficção". A este propósito, o cineasta relata um episódio paralelo ao atentado sofrido por Warhol, quando foi baleado por Valerie Solanas: "Na sua convalescença, Andy lamenta-se que «outro Kennedy [Robert] tenha sido alvejado na mesma semana» roubando-lhe o protagonismo" (76).

Ballard declarou que o principal atributo da *Pop Art* foi "a honestidade", em algo que fez repercutir na sua literatura: aqueles artistas, com Warhol à cabeça, "olharam para o seu ambiente, o seu contexto e decidiram dar uso ao brilho dos eletrodomésticos, de frigoríficos ou a máquinas de lavar, das formas de um puxador", e projetar "as paisagens presentes no quotidiano das pessoas", como "as garrafas de coca-cola ou a imagem de Marilyn", que são "porções de matérias reais", mas que são, em simultâneo, panoramas de ficção (77). O escritor lamentava de forma recorrente que nas belas-artes "houvera uma revolução por volta de 1860", sendo que a literatura nunca se transformou e ficou sempre a rodar no eixo do passado, sem apresentar novas abordagens: com exceção "dos avanços técnicos de Joyce e Burroughs", "um romance é basicamente uma escultura do início do século XIX" (78). Por isso, Ballard responsabilizava os artistas, em especial os escritores, pela forma como apenas "uma pequena parte" da população apreciava "o conteúdo tecnológico" da chegada à Lua. Sem a mediação da arte, um indivíduo comum enfrentava essas conquistas como "alguém que cai num bailado erudito", sem percecionar a relevância desses eventos: "compete ao artista ligar os dois mundos, ele deve iluminar o mundo real para as pessoas comuns, o novo mundo que a tecnologia e as comunicações criaram" (79). Ballard estabeleceu-se como uma oposição ao escritor clássico, desligado das paisagens dos media, pois ele precisava de obter "toda a informação", ambicionava dispor de uma

(75) Andy Warhol, Eric Shanes, p.70

(76) Jornal Publico de 17 de setembro de 2021

(77) Entrevista a Ballard por Lynn Barber em 1970, Extreme Metaphors, p. 30

(78) Entrevista a Ballard e a Eduardo Paolozzi por Frank Whitford em 1971, Extreme Metaphors, p. 43

(79) Entrevista a Ballard e a Eduardo Paolozzi por Frank Whitford em 1971, Extreme Metaphors, p. 45

máquina, uma espécie de fax, que "debitasse informação a toda a hora": "(...) resumos de publicações científicas, os últimos rumores de Hollywood, a lista dos passageiros de um acidente aéreo nos Andes" ou "a paleta de cores do verniz de uma marca automóvel" (80). É um dos assuntos recorrentes nas entrevistas a Ballard, o seu fascínio pela cultura de massas, associada à teorização dos media e da importância das imagens em movimento, na televisão e na publicidade. Segundo o escritor, a partir do epicentro do século XX - o assassinato de Kennedy em Dallas -, numa narrativa que se estendeu até à invasão do Iraque pelas forças aliadas, "os media transformaram o mundo no mundo da Pop Art" e terminava com uma das frases mais repetidas do seu último romance – *Reino do Amanhã* (2009), ambientado nas catedrais do consumo, sob o jugo do discurso publicitário e de um novo totalitarismo: "Nada é verdadeiro, nada é falso" (81).

(80) Entrevista a Ballard e a Eduardo Paolozzi por Frank Whitford em 1971, Extreme Metaphors, p. 46
(81) Entrevista a Ballard por Hans Ulrich Obrist em 2003, Extreme Metaphors, p. 394

1.1.2 Império do Sol: O Filho da Guerra

Ballard publicou *Império do Sol* (Empire of the Sun) em 1984, um romance que emparelhará com **A** *Bondade das Mulheres* (Kindness of Woman, 1991), na afirmação de uma "mitologia compulsiva" das suas vivências, com especial destaque para a infância durante a Segunda Guerra Mundial em Xangai, que até à publicação de *Império do Sol* constituía apenas uma nota de rodapé na biografia do escritor, mas que, como veremos, foi o decisivo catalisador da sua obra. Como sintetizou Simon Sellars no prefácio de *Extreme Metaphors* (2012), os dois romances encenam "jogos surrealistas com a história de vida de Ballard" (1). Em resposta a James Goddard e David Pringle que elencaram elementos de *Império do Sol* como "paisagens arquétipas, cadáveres de soldados, piscinas vazias" e restante catálogo imagético, como sendo a "chave" decifradora das "origens do trabalho do escritor", Ballard concorda que os seus primeiros trabalhos (de 1956 a 1980) dão "enfase às suas obsessões pessoais" e por isso, Jim, o protagonista, é um alter-ego que "vê a existência como um herói que tivesse lido todos os seus livros". O escritor completa, assumindo ter sido decisivo que a escrita deste livro ocorresse sendo ele um homem de cinquenta anos, com uma obra já produzida, o que permitiu o alcance dessa "mitologia" associada às memórias da juventude, às quais ele direcionou uma "luz mais potente", "para que estas imagens pareçam ter nascido pela primeira vez" (2).

Império do Sol estabeleceu as experiências de Jim, um adolescente filho de um diplomata inglês, na Xangai ocupada pelos japoneses após o ataque a Pearl Harbor, em dezembro de 1941, sendo que a fatia central e dominante do romance se cumpre no campo de detenção de Lunghua, onde o protagonista permaneceu durante três anos. A narrativa, imaginada a partir das vivências do escritor nesse período, fecha na viagem para Londres, após o fim da Segunda Guerra Mundial, tinha Jim Ballard 16 anos.

As primeiras páginas do romance dispõem várias tensões, numa infância protegida pelo estatuto de residente na avenida das embaixadas, que perigava com o prenúncio da guerra, numa literatura que objetivava ser cinema, em frases povoadas por metáforas, de imagens de guerra nos cinemas – os *newsreels* - que prognosticavam a guerra, projetada na cabeça e nos sonhos de uma criança: "Jim começara a sonhar com guerras. À noite os mesmos filmes mudos pareciam tremeluzir na parede do seu quarto da Amherst Avenue e transformavam o seu cérebro adormecido numa sala de cinema deserta. Durante o inverno de 1941 toda a gente exibia em Xangai filmes de guerra. Fragmentos dos seus sonhos acompanhavam Jim pela cidade; (...) nos átrios de armazéns e hotéis as imagens de

(1) Simon Sellars no prefácio de Extreme Metaphors, p.xiii
(2) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.212

Dunquerque e Tobruk, a operação Barba-Roxa e o Saque de Namquim, irrompiam, soltas, da sua cabeça a abarrotar" (3). Jim recorre à estreia do filme *O Corcunda de Notre Dame* (The Hunchback of Notre Dame, 1939) para demonstrar que a realidade de Xangai rivalizava com os ecrãs no início de um percurso que haveria de valorizar a noção de hiper-realidade, da mescla entre as projeções da realidade interior e as paisagens dos media: "Três meses atrás, quando os pais tinham levado Jim à estreia (...), os corcundas eram duzentos, recrutados pela gerência do cinema em todos os becos de Xangai. Como sempre, o espetáculo no exterior da sala excedera em muito quanto o écran mostrara (...)" (4).

Ballard fala da Xangai da sua infância como uma vasta *metropolis*, um território perigoso quando se afastavam do distrito das embaixadas, devido às permanentes batalhadas entre facões chinesas, que incluía terror bombista e ações violentas impostas também por gangsters. No entanto, era comum "ele atravessar todo este espaço na sua bicicleta, por entre grandes carros americanos, ações cruéis e raptos de crianças, sendo que por algum ato de magia ele foi preservado" (5). Segundo o escritor, a cidade materializava "um mundo capitalista sem restrições, que rebentava por lá 24 horas por dia", num "presságio do mundo que chegaria 30 ou 40 anos depois", que constituiria o eixo da fase final da obra de Ballard, designada por "Violência de Lazer". Xangai, era quase uma cidade do século XXI, que permitia, então, uma desvalorização da vida humana, numa enorme disparidade entre riqueza e pobreza, enquanto era palco de uma erupção dos media, com a televisão ainda ausente, mas dominada pela publicidade e com quase uma centena de estações de rádio, faladas em inúmeras línguas, numa extensa Babilónia, conduzida pelo dinheiro e corrompida por doenças e poluição, que permitiu ao escritor adquirir "uma linguagem especial, um conjunto de imagens e ritmos, sonhos e expectativas que representam em grande medida a fórmula que governa os seus dias até hoje" (6). Seria, segundo Ballard, a "cidade mais importante e dinâmica do Pacífico, muito para lá da rival Los Angeles". A cidade, augúrio, então da sociedade moderna, através da tecnologia de transportes e comunicações, tão artificial quanto Las Vegas, facilitava "uma clara expansão das ambições humanas", expressas em "fantasias, medos, agressões, paranoia": "à medida que nos tornamos mais racionais, a violência não tende a desaparecer, até emerge subitamente, como uma bomba num supermercado, ou sob a forma de assassinos em série, ou talvez através de violência estilizada permeável pelos media" (7).

(3) Império do Sol, p.7
(4) Império do Sol, p.31
(5) Entrevista a Ballard por Phil Halper e Lard Lyer, em 1992, Extreme Metaphors, p.271
(6) Entrevista a Ballard por Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors, p.383
(7) Entrevista a Ballard por John Gray, em 2000, Extreme Metaphors, p.375

As porções de *Império do Sol* que mais associamos ao desenvolvimento da primeira fase da obra de Ballard, que culmina em *Mundo de Cristal* (The Crystal World, 1966), são as que se traduzem em tensões entre a paisagem e o tempo, numa nomenclatura próxima das imagens em movimento e do surrealismo, que alcançam amiúde um conceito do escritor: a realidade como um cenário. Em entrevista a David Pringle, nome essencial no estudo do escritor (entrevistou-o sete vezes, entre 1975 e 1995, além de ter escrito livros sobre a sua obra e editado *newsletters* com contributos do escritor), Ballard assume a notória influência na sua obra da paisagem de Xangai, em especial a que se relacionava com o interior e exterior do Campo de Lunghua: "Todas as cidades abandonadas e os *resorts* de praia da sua obra estavam naquela vasta paisagem, da área à volta campo, sete a oito milhas desde Xangai"; um conjunto de lugares com "vegetação luxuriante, um mundo alagado, com grandes rios, canais e campos de arroz, uma paisagem incrivelmente dramática, produzida pela guerra e pelo colapso de sistemas de irrigação, que dificilmente encontrávamos na Europa ocidental" (8). Num questionamento do movimento de tempo e nas relações entre os organismos e as máquinas, outras das paisagens da infância do escritor encontram-se "no armamento pesado deixado ao abandono", em especial os aviões, mas também automóveis e cargueiros, "como um gigantesco parque de diversões da tecnologia", que perduram sem conhecerem a decadência que atribuímos aos nossos corpos (9).

Os aeródromos, as suas pistas de aterragem, são descritos como lugares simbólicos e portadores de uma mitologia, onde os aviões assumem o estatuto de ícones, emanações do sagrado. O protagonista, há-de experimentar a pungência da sucata, ao colocar-se no habitáculo do avião, antecipando as ligações extremas à máquina, que Ballard inscreverá em *Crash* (1973):" Os braços e os ombros tremiam-lhe das muitas emoções confusas que aquele avião em ruínas invariavelmente lhe desencadeava no espírito. Como um escape para a excitação que o possuía, pegou no modelo do seu planador e lançou-o ao ar" (10). Esse *pathos* estende-se aos cargueiros afundados: "(...) Jim sentia sempre um grande desejo de entrar a bordo dos cargueiros e explorar-lhes as cabinas submersas, um mundo de viagens esquecidas por grutas de ferrugem" (11). Estas sucatas proporcionam muitas vezes uma espécie de ensemble orgânico com a vegetação envolvente: "Um avião carbonizado jazia na margem de um canal fora de uso. Ervas daninhas e urtigas rompiam-lhe através das asas e quase invadiam o habitáculo do piloto, mas a insígnia da esquadrilha ainda estava visível" (12). Também os campos de aviação assumem um lugar de realce nas paisagens de *Império do Sol*, vertido nas extensas descrições, potentes metáforas, da construção das pistas de descolagem em volta do Campo

(8) Entrevista a Ballard por James Goddard e David Pringle, em 1975, Extreme Metaphors, p.82
(9) Entrevista a Ballard por James Goddard e David Pringle, em 1975, Extreme Metaphors, p.84
(10) Império do Sol, p.26
(11) Império do Sol, p.33
(12) Império do Sol, p.115

de Lunghua, que numa parte mais adiantada da narrativa têm também a participação do protagonista: "Vigiados pelas sentinelas japonesas, centenas de soldados chineses aprisionados, de dólmanes esfarrapados, transportavam as telhas e as pedras do monte e preparavam o leito de uma pista de aviação de cimento. Até à fraca luz crepuscular, e apesar de todas as privações dos últimos meses, Jim conseguia ver o estado debilitado dos prisioneiros chineses. Muitos estavam tão magros que pareciam mais mortos do que vivos" (13); "Sabia que os soldados chineses estavam a ser obrigados a trabalhar até à morte, que aqueles homens esfomeados estavam o depositar os próprios ossos num tapete, para os bombardeiros japoneses que aterrariam em cima deles" (14); "Se ele tivesse morrido, os seus ossos e os de Basie (...) teriam ajudado os pilotos nipónicos a descolar de Lunghua para se arremessarem contra os navios patrulha americanos (...)" (15).

Estas paisagens são os principais instigadores da suspensão do tempo, da integração de diferentes porções de tempo no mesmo espaço, como um enquadramento que apresenta várias fissuras e digressões temporais: "(...) Jim viu as luzes da mastreação de um cargueiro japonês a caminho do mar alto, com a sua superestrutura branca a navegar como um castelo através de campos fantasmais" (16); "A brancura da pista excitava Jim, perturbava-o a sua superfície descorada pelo sol e misturada com os ossos calcinados dos chineses mortos, e até talvez com os seus próprios ossos numa morte que poderia ter sido" (17). A Marcha para Nantao, após a fuga do Campo de Lunghua, deixado ao abandono pelos soldados japoneses, integra férteis elementos na relação entre paisagem e tempo, cenário e elipses temporais: "Esfarrapados e subnutridos, os prisioneiros arrastavam os tamancos de madeira ao longo da estrada e formaram um cortejo de trezentos metros de comprimento" (18); "O cenário de arrozais e canais à volta do campo, e a estrada de regresso a Xangai, que tinham sido tão reais quando observados através da vedação, pareciam agora lúgubres e sobreiluminados, parte de uma paisagem de alucinação" (19); "Era como se aqueles enfadados soldados japoneses tivessem parado o relógio" (20).

O romance estabelece por vezes várias camadas sobrepostas de tempo, recorrendo também à convocatória de objetos, concretizadas em descrições e na utilização da luz, que remetem para enquadramentos ou planos-sequência que associamos a imagens em movimento, num laboratório que ensaia a paisagem-tempo como uma unidade de medida: "Aquelas partidas e alucinações continuaram

(13) Império do Sol, p.141
(14) Império do Sol, p.142
(15) Império do Sol, p.170
(16) Império do Sol, p.128
(17) Império do Sol, p.212
(18) Império do Sol, p.219
(19) Império do Sol, p.220
(20) Império do Sol, p.221

até ao fim da tarde, altura em que um ataque aéreo a Hancheu iluminou de novo o estádio. (...) Os fulgores de luz passavam de um lado das bancadas para o outro, transformando os móveis numa série de quadros iluminados por projetores e ilustrativos da vida dos britânicos coloniais" (21); "Os prédios de habitação da Concessão Francesa e os quarteirões de escritórios do Bund pareciam uma imagem ampliada da perspetiva distante que durante tantos anos o mantivera vivo" (22); "Passaram pelo pagode de Lunghua na extremidade norte do campo, onde os canos das peças antiaéreas ainda apontavam o céu. Jim olhou para os hangares em ruínas, na esperança de vislumbrar o jovem piloto kamikaze, pesaroso por não conseguir retribuir-lhe a manga que lhe dera. Pouco mais de um quilómetro e meio a leste ficava o Estádio Olímpico de Nantao. Os caracteres chineses da fachada esburacada pelas granadas, enaltecendo a generosidade do Generalíssimo Chiang, erguiam-se ainda mais vivamente acima do parque de estacionamento" (23). Há, então, uma simultaneidade, um presente intensificado e um passado feudal da China, com Ballard num fino traço de ironia a convocar também Marcel Proust no regresso de Jim ao Campo de Lunghua, agora deserto: "Olhou para as cozinhas silenciosas atrás da casa da guarda e para a coleção de carros metálicos a enferrujar. Já estava a pensar numa batata doce..." (24).

Em entrevistas, Ballard identifica o "olhar de Jim como uma câmara", que descreve a envolvente, sem aparentemente promover "qualquer juízo" relativamente à realidade. O livro dá a ver o que o adolescente observa, como se "tudo aquilo fosse o conteúdo de um noticiário das oito horas na televisão", o que segundo o escritor corresponde ao "olhar de uma criança", algo reforçado quando a realidade envolve acontecimentos extremos, como ataques aéreos e bombardeamentos (25). O escritor também confirma a "influência da cobertura televisiva agressiva do Vietname" no rememorar de Xangai, pois as "paisagens eram idênticas", na "omnipresença da água" e nos "subúrbios densamente povoados" (26), o que contribuiu para reiterar a ideia de que "a tecnologia mata os sentimentos", como aliás explanou em *The Atrocity Exhibition* (1970) (25). Ballard olhou para aquele período, já depois da guerra, como "uma tela surrealista", em que a vida, o quotidiano, foi suspensa, para dar primazia a "uma cidade terrível", um "lugar cruel", que "fez girar a imaginação do escritor" (27).

As descrições da guerra convocam o desenrolar de um filme, uma literatura de imagens, de descrição de cenas e lugares numa paisagem hostil, literatura do que se vê, um livro-panorama projetado num

(21) Império do Sol, p.244
(22) Império do Sol, p.249
(23) Império do Sol, p.284
(24) Império do Sol, p.281
(25) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.220
(26) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.221
(27) Entrevista a Ballard por James Verniere, em 1988, Extreme Metaphors, p.232

ecrã de cinema, numa Xangai com o horizonte da América, envolvida por um gigante estúdio de Hollywood, onde se roda um *film noir*: "Jim deitou-se ao lado do pai. Alinhados por cima deles, no Bund, centenas de soldados japoneses. As suas baionetas formavam uma paliçada de espadas a saudar o sol" (28); "O sol descia na direção das colinas de Xangai, e os arrozais inundados transformavam-se num tabuleiro de xadrez líquido, de quadrados luminosos, uma mesa de guerra em que tinham sido colocados aviões abatidos e tanques abandonados. Iluminados pelo poente, os prisioneiros pararam no aterro da via-férrea que seguia para os armazéns de Nantao, como um grupo de extras cinematográficos sob os projetores de um estúdio" (29).

Além de imagens extremas que convocam uma história de violência, o leitor começa também a reconhecer no protagonista a necessidade de uma transformação, numa clara aproximação da literatura de Ballard com o cinema de David Cronenberg que explanaremos com outro detalhe na terceira parte desta tese: "A sua cabeça tinha sido espancada até ficar reduzida a uma polpa que parecia uma melancia esmagada, cheia de pevides pretas de centenas de moscas" (30); "Jim sabia que Price gostaria de o apanhar sozinho e depois espancá-lo até à morte, não porque fosse cruel, mas porque só o espetáculo da sua dor dissiparia a agonia que o próprio sofrera" (31); "A paz chegara, mas não conseguia ajustar-se, adaptar-se convenientemente" (32).

No regresso ao Campo de Lunghua, como se a guerra estivesse apenas suspensa, o romance revela um especial interesse na geometria dos espaços e na identificação de odores, numa dupla sofisticação do protagonista, a exaltá-lo como filho da guerra: por um lado, na capacidade de recorrer a faculdades que o humano teria afrouxado, no apuro da identificação de odores que associamos a um primitivismo; em algo também muito explorado em *The Atrocity Exhibition*, a obsessão em detalhar geometrias afina as características do personagem e os seus traumas, enquanto que nessa adoção de novos ângulos também proporciona a sua libertação de conceções morais, em olhares renovados pela imaginação: "Pairava no quarto um cheiro acentuado, um cheiro de que não se apercebera durante todos os anos da guerra e que era ao mesmo tempo tentador e ambíguo. Compreendeu que se tratava do odor do corpo de Mrs. Vincent, e durante um momento imaginou que ela regressara ao campo (33); "Mrs. Vincent devia tê-lo achado muitas vezes parecido com um animal num canil" (...) "Agora estava deitado no colchão de palha dela, a cheirar o odor do seu corpo, a encaixar os ombros e os quadris no molde

(28) Império do Sol, p.42
(29) Império do Sol, p.231
(30) Império do Sol, p.269
(31) Império do Sol, p.272
(32) Império do Sol, p.270
(33) Império do Sol, p.273

pouco fundo que ela deixara" (34); "Depois de terem passado três anos a tentarem evadir-se do campo, estavam agora de novo aos seus portões, prontos para ocuparem os seus postos para a III Guerra Mundial. Começavam finalmente a compreender a simples verdade que ele sempre soubera: que dentro de Lunghua estavam livres" (35); "Repousou o olhar na tranquilizadora geometria da pista de aterragem do aeródromo" (36).

A realidade como algo aproximado a um cenário que pode ser alterado a qualquer momento, é uma das premissas formuladas por Ballard a propósito de *Império do Sol* e do seu protagonista, que nos permitirá argumentar a combinação e mescla de paisagens, as exteriores e a projetada a partir da mente do protagonista, com uma forte mediação da paisagem dos media. O escritor desenvolve a ideia: a vivência das crianças "depende muito da estabilidade e das convenções", na garantia de que "os pais providenciam um espaço seguro e amigável" no seu domicílio, sendo que a realidade da guerra "mina tudo isso" e produz um enorme efeito na forma como perspetivamos a realidade (37). O escritor insiste que "somos todos modelados pelas nossas infâncias", sendo a puberdade um período importante nessa transformação e "na aquisição de ferramentas de linguagem". Esse traço na infância, em acontecimentos extremos como uma guerra, em cenários de fome, ou como nas "inundações de New Orleans", marcará essa pessoa de forma indelével, "não necessariamente de má forma", mas será certamente uma referência, uma bússola que a orientará (38).

James Naughtie atribuiu a *Império do Sol* uma ênfase na "descrição do horror que celebra a dignidade humana". Em resposta, Ballard enunciou uma ideia de instinto, como o predicado para essa luta pela sobrevivência, em algo que os seus personagens acatarão em vários dos seus romances, trocando as noções de civilidade por uma busca nas longas memórias do humano, na captura de características primitivas, que adequamos ao reino animal, e que apuram os sentidos e colocam a violência no centro de muitas das ações. Ballard desenvolveu: "as pessoas abdicam de tudo, de qualquer pingo de dignidade, qualquer sonho, qualquer ilusão, as mais queridas fantasias, para viver mais meia hora". Perante a corrupção da guerra, a "violência surge como algo muito sedutor", algo que torna compreensível e humano um "mundo voltado para a brutalidade", empurrando a motivação e o conceito de "paz", de "uma vida civilizada no sentido quotidiano do termo", para o território da "ambiguidade". Estes cenários extremos permitem, então, "descobrir" características do humano que

(34) Império do Sol, p.274
(35) Império do Sol, p.281
(36) Império do Sol, p.277
(37) Entrevista a Ballard por James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors, p.481
(38) Entrevista a Ballard por Hari Kunzru, em 2007, Extreme Metaphors, p.464

não encaixam na suposta "noção de que somos civilizados por herança dentro da tradição do iluminismo". Se a guerra por um lado corrompe, é também uma vivência que permite assistir ao nosso comportamento com clareza, que impõe a "inequívoca necessidade de sobreviver" e questiona a noção de que caminhamos sem recuo para "sociedades mais prósperas, em que nos importamos uns com os outros" (39).

Num romance que se produz num desfiar de imagens e sensações, os personagens definem-se pelas ações, dispensando descrições que evidenciem construções psicológicas, sendo que há inúmeros exemplos desta literatura que enuncia planos de cinema, estáticos ou em sequência, esclarecendo também o que é viver dentro de um romance contaminado pelas paisagens dos media e pelas fantasias de Hollywood, como se saídas das tocas de coelho de Lewis Carroll e das perturbações da linha do tempo: "Jim sentou-se na cama, voltado para a imagem em forma de estrela de si próprio, que irradiava do centro do espelho. Tinha sido atirado contra o espelho de corpo inteiro um objeto pesado, e fragmentos do seu corpo pareciam voar através do quarto e espalhar-se pela casa vazia" (40); "Deitava-se nas camas estranhamente perfumadas a ler a Life e a Esquire, e em casa de um médico americano leu de ponta a ponta Do Outro Lado do Espelho, um mundo reconfortante, menos estranho do que o seu próprio" (41); "Verificara-se uma estranha duplicação da realidade, como se tudo quanto lhe acontecera estivesse a passar-se dentro de um espelho. Era a sua imagem no espelho que sentia desfalecimento e fome, e pensava a toda a hora em comida" (42); "Todas as suas esperanças repousavam na paisagem em seu redor, nas suas guerras passadas e futuras" (43).

Como desenvolveremos adiante, no desprezo que Jim manifesta pelos ingleses e no fascínio pela solenidade dos soldados japoneses, a América projetava-se como o mundo novo, numa expansão territorial, através dos seus objetos (com destaque para o equipamento de guerra), da sua imprensa e da definição de uma cultura popular, que servirá como a alimentação de uma imaginação desesperada, como o próprio protagonista a definirá, assumindo também a condição de porta-voz de Ballard, no elencar de uma coleção de vivências e influências que fizeram dele um autor com determinados temas e obsessões: "Pregara nas paredes diversas páginas de um número antigo das revistas *Life* que Basie lhe dera. Havia entre elas fotografias de pilotos da Batalha de Inglaterra sentados em cadeiras de braços ao lado dos seus Spitfires, de um bombardeiro Henkel abatido, da Catedral de S. Paulo a flutuar como um couraçado num mar de fogo. Logo a seguir um anúncio de página inteira, colorido, de um automóvel Packard, tão bonito aos olhos de Jim como os aviões de

(39) Entrevista a Ballard por James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors, p.480
(40) Império do Sol, p.54
(41) Império do Sol, p.72
(42) Império do Sol, p.91
(43) Império do Sol, p.138

combate Mustang que metralhavam o Aeródromo de Lunghua" (44); "Aqueles entediados marinheiros americanos percebiam que ele estava obcecado por tudo quanto era americano e (...) racionavam-lhe os números antigos da *Life* e da *Collier's* de que ele precisava tanto como das batatas doces suplementares (45); "(...) Clarões de fogo antiaéreo tremeluziam nas janelas dos edifícios dos escritórios ao longo da Bund e iluminavam os letreiros a néon apagados – Shell, Caltex, Socony Vacuum, Philco – fantasmas a despertar das grandes companhias internacionais que tinham dormido durante a guerra" (46).

Progressivamente, nesse *continuum* de imagens apresentadas como um guião de cinema, há uma evidente fusão de paisagens interiores e exteriores ao protagonista e uma diluição do tempo. Enquanto vinca a importância das paisagens dos media no desenrolar da guerra, principalmente na investida americana e a sua propaganda para se colocar como a potência colonizadora do século XX, a consequente hibridez das imagens concretizam uma paisagem peculiar, com desejos projetados em *outdoors* por entre ficções de Hollywood que extravasam para a rua, e apontam o cerco das imagens à realidade que haveria de se tornar um dos temas de Ballard quando olhou para os anos 1960: "Jim andou pelo meio dos aviões danificados, que pareciam flutuar nas margens verdes de urtigas, e deixou-os voar de novo dentro da sua cabeça" (47); "Aqueles guarda-sóis de cores vivas recordavam-lhe os balões de ar quente que os prestidigitadores chineses faziam subir sobre os jardins de Amherst Avenue no apogeu das festas infantis. Estariam os pilotos dos B-29s a tentar diverti-lo, conservar-lhe o ânimo, até poderem aterrar? (...) Enxotando as moscas com um exemplar da *Life*, sentou-se no estribo de uma camioneta. Observou uma fotografia de fuzileiros navais americanos a colocarem uma bandeira no cume do monte Suribachi depois da batalha de Iwo Jima. Os americanos daquelas revistas tinham travado uma guerra heroica, mais próxima dos livros de histórias aos quadradinhos que ele lera quando era pequeno. Até os mortos eram romantizados, envoltos numa auro de fascínio, a ideia que os vivos faziam dos mortos..." (48); "(...) e olhou para cima, para as imagens trémulas que quase não tinham força suficiente para igualarem os letreiros a néon e as compridas lâmpadas tubulares que iluminavam as fachadas do hotel e do clube noturno. Fragmentos da faixa sonora amplificada trovejavam como tiros de canhões sobre o tumulto do trânsito. Jim começara a guerra a ver os *cinejornais* na cripta da Catedral de Xangai, e estava agora a terminá-la sob as mesmas imagens repetitivas – russos empunhando metralhadoras avançavam através das ruínas de Estalinegrado, fuzileiros navais americanos voltavam os seus lança-chamas contra os defensores japoneses de uma

(44) Império do Sol, p.57
(45) Império do Sol, p.205
(46) Império do Sol, p.222
(47) Império do Sol, p.254
(48) Império do Sol, p.285

ilha no Pacífico, aviões de combate da RAF metralhavam um comboio de munições numa estação de caminhos de ferro alemã..." (49).

A entrada dos Japoneses em Xangai, após o ataque a Pearl Harbor, foi o primeiro teste ao desenvolvimento da autonomia do adolescente Ballard, então com 11 anos. O escritor refere um percurso que traçou na memória, no atravessamento de vários quarteirões a caminho da escola, com sectores delimitados por arame farpado (um dos motivos visuais da sua obra), onde encontrava "um casino abandonado" aberto sobre o exterior, o que expunha "figuras enormes em palcos" e roletas arruinadas, "com os mecanismos expostos". Nesta assunção da autonomia, que haveria de se tornar um eixo significativo no romance, está também uma evidente renúncia à sociedade britânica, "ao peso do passado", em contraste com a atração por Xangai, "uma cidade nova", inexistente antes de 1900, um "território sem passado" (50).

Jim é um protagonista que passa a "sentir-se adulto na companhia dos homens" (51). Nesse desenvolvimento abrupto do personagem, do estatuto da criança para pré-adulto, também passa a responder por Jim, em detrimento da designação mais infantil de Jamie. Em algo que desenvolveremos ainda neste capítulo, Ballard afirma uma recusa na explanação de emoções simplistas, com a adoção de um tom que se submete às "apreensões psicológicas de um adolescente", cuja "patologia é apreender o todo de Xangai como uma expressão dos seus sentimentos ambivalentes, sobre o seu confinamento e a paradoxal liberdade que isso lhe trouxe" (52). O protagonista nesta ascensão conjugada com um quotidiano em transformação, promove um encontro com o mundo que passamos a ver pelos seus olhos com uma excecional nitidez, numa tela de imagens e de sons, disposta a revelar, também, situações extremas, cenários em que estatuto do humano e da sua dignidade é desafiado: "O som das vozes e o crepitar da lenha a arder ouviam-se através dos carris de aço, amplificados pela abobada de luz que os envolvia; (...) Jim não conseguia estar quieto no lugar, com o sol a fazer arder-lhe a pele. Via o mais pequeno pormenor de tudo quanto o rodeava, as placas de ferrugem nos carris, os dentes serrilhados das ortigas, o solo branco com a marca dos pneus gastos...; Observou a mancha húmida que alastrava à volta das nádegas de uma das missionárias deitadas no chão, e as labaredas que lambiam a panela da comida no cais da estação, refletidas nas coronhas polidas das espingardas empilhadas" (53).

Em algo que também reincidirá na sua obra, Jim é muitas vezes equiparado a um *Robinson Crusoe*

(49) Império do Sol, p.314
(50) Entrevista a Ballard por James Goddard e David Pringle, em 1975, Extreme Metaphors, p.85
(51) Império do Sol, p.204
(52) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.211
(53) Império do Sol, p.118

(1719); ainda na parte inicial do romance, em que é separado dos pais, vai deambulando, antes de ingressar no Campo de Lunghua, pelas residências luxuosas, e agora vazias, na parte ocidental de Xangai, nos quarteirões reservados para o pessoal diplomático. Como acontece reiteradamente em entrevistas, Ballard descreve porções da sua infância, num contexto biográfico, para de imediato, e sem sinalização, mergulhar no romance, ao descrever o Campo de Lunghua como a representação de "um mundo seguro para a criança", sendo que quando a derrota dos japoneses passou a ser previsível, ele e o seu personagem concordaram na preocupação que constituiria o abandono do campo pelos japoneses. Ao contrário dos adultos que o rodeavam, que esperavam uma "salvação", um resgate do campo dos prisioneiros associado às imagens "dos épicos de guerra", a preocupação de Jim materializou-se: "duas mil pessoas deixadas à sua sorte, sem comida" e os americanos a um mês e a quatrocentos e cinquenta quilómetros de distância (54).

Durante os quase três anos em que esteve detido no Campo de Lunghua, a importância, a gestão e a captura de comida tornaram-se num dos principais sinais e significações da crescente autonomia do protagonista e no realismo pragmático que adotava nas suas ações, recorrendo a pantominas, caretas e gemidos, com a preocupação de isentar o personagem de sentimentalismo. O assunto preenche páginas inteiras do romance, com vários personagens a andarem "o dia inteiro à cata de comida (...); enquanto segurava os varais de madeira, Jim encolhia-se de dor, não por causa do esforço de empurrar o carro, mas sim do calor da batata doce roubada que tinha dentro da camisa" (55); "(...) mas Jim afastou com o ombro o filho deles. Estendeu o prato e recebeu uma concha de trigo cozido e uma segunda batata doce (...); nos primeiros anos passados no campo, toda a gente afastava os gorgulhos para o lado ou os atirava pela janela mais próxima, mas agora Jim punha-os cuidadosamente de lado" (56).

Ballard não se cansava de repetir que *Império do Sol* e *A Bondade das Mulheres* são romances, até porque em 2008, já na fase final da sua vida, escreveria um livro de memórias: *Miracles of Life*. Um dos eixos, a que ainda afetamos o tema da autonomia da criança, que distingue as duas abordagens, os romances e a biografia, refere-se à presença dos pais de Ballard no Campo de Lunghua. O escritor justifica a supressão dos pais dos romances, apontando que "psicologicamente era verdade", pois dentro do campo havia uma espécie de afastamento entre ele e os pais, como um adolescente que reside numa "grande favela", num lugar e num contexto em que os pais "não detêm qualquer tipo de controlo", "nem podem oferecer cuidados". Ballard completa que ele foi, naquela situação, um

(54) J. G. Ballard em 1986, em entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)
(55) Império do Sol, p.164
(56) Império do Sol, p.165

adolescente que vadiava pelo campo, como um marginal, sendo que nas favelas são "os marginais que possuem uma maior liberdade e energia", embora desconheça "onde foi buscar essa energia". Perante a observação de Hari Kunzru de que em *Império do Sol* é desconcertante o "prazer" que o protagonista parece ter obtido "de grande parte" daquela "experiência" extrema, Ballard refere que "há imensos relatos de crianças nos campos de extermínio nazis que eram felizes a brincar aos índios e aos cowboys". Em síntese, Ballard substituiu a segurança atribuível à companhia dos pais, na promoção da "mitologia da sua infância", traduzido na solidão de Jim no campo com algo "verdadeiro", no trabalho da ficção (57). No romance, a ausência dos pais será colmatada por uma mescla de imagens e memórias: "Ao lado do Packard estava uma pequena parte que Jim cortara de uma fotografia maior de uma multidão, do lado de fora dos portões do Palácio de Buckingham, em 1940. As imagens pouco nítidas de um homem e uma mulher de braço dado recordavam-lhe os pais. Aquele casal inglês desconhecido, talvez já morto num ataque aéreo, tornara-se quase a sua mãe e o seu pai. Sabia que eram completos estranhos, mas mantinha vivo o faz de conta, para (...) poder manter viva a memória perdida dos pais" (58).

A fronteira entre a biografia e a ficção atravessa *Império do Sol*. Aquando da publicação de alguns extratos do livro no Times, surgiram várias reclamações relativas à "versão dos factos" apresentada por Ballard. Segundo o escritor, além de que se tratam de "factos ocorridos" quarenta anos antes da publicação, os protestos surgiram perante a "hostilidade" que o romance manifesta quanto aos soldados britânicos, sendo que os seus remetentes estão, tal como muitos seus concidadãos, "ainda reféns das memórias das grandezas do império". No entanto, para Ballard, o mais determinante é a "verdade da sua imaginação", que evidentemente está "apartada da prosaica verdade". Ainda que nem os historiadores possam alcançar a "verdade pura", na "verdade imaginada" pelo escritor, o "real é o alicerce sobre o qual é elaborada a ficção", resultante não só da experiência dele naqueles lugares, mas também dos relatos do que se passava na região. Segundo o escritor, "as nossas obsessões e fantasias" são a "única realidade que nos resta", as nossas "certezas", por isso tem perfeita consciência de que "tudo o que é evocado no romance aconteceu", embora não forçosamente no campo onde esteve detido, mas "algures naquela região entre 1937 e 1945". Pretendeu revelar uma "emoção empática", usar o romance para "tocar a imaginação do leitor", impor um ponto de vista, atendendo a que o recetor não conhece aquele contexto e os respetivos eventos (59). Em algo que exploraremos como mote no início do capítulo seguinte, na escrita de *Império do Sol* como uma

(57) Entrevista a Ballard por Hari Kunzru, em 2007, Extreme Metaphors, p.463
(58) Império do Sol, p.57
(59) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.215

"releitura da vida", apoiada numa infância incomum, em cenário de guerra, nessa "verdade ditada pela imaginação", Ballard reitera a importância da infância na sua obra restante e define *Império do Sol* como uma "prequela" das suas primeiras obras, ambientadas num registo próximo da ficção científica (60). Assim, apoiado na experiência de assistir em criança a *Branca de Neve e os Sete Anões* (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) da Disney nos écrans de Xangai, Ballard considera que *Império do Sol* é "a sua vida vista ao espelho" (61). Imaginação é não apenas a propriedade do texto impresso no romance, mas o principal atributo do seu protagonista, ainda antes de ingressar no Campo de Lunghua: "Pensou no caça abatido em que investira tanta imaginação, e no piloto morto cuja presença sentira no habitáculo ferrugento" (62); "Ali brincara sempre, sozinho com a sua imaginação. Fora o piloto de um avião abatido no telhado de pérgula das rosas, um atirador de precisão empoleirado, alto, nos choupos atrás do court de ténis, um soldado de infantaria (...)" (63).

Numa emissão do Channel 4, Ballard revelou a Joan Bakewell os seus "objetos mais queridos", sendo que no percurso elaborou um discurso sobre "os significados" de cada objeto e as suas propriedades "estéticas". O tabuleiro de xadrez ocupava um lugar central neste cenário, pois era "o objeto mais antigo que possuía", o objeto que "o ligava efetivamente à sua infância". Esse tabuleiro esteve com ele no Campo de Lunghua desde o Inverno de 1942 até à saída, no Verão de 1945. Era com este tabuleiro "que jogava xadrez com o pai", e agora usava-o para jogar com o seu filho. Este objeto ativava, então, um fluxo de memórias, de um período em que ele finalmente acedeu ao mundo dos adultos e às suas fragilidades. Até então, os adultos eram "criaturas magistrais", que pareciam saídas da tela de cinema, a mãe e a sua silhueta marcada pelos belos vestidos, o pai uma "figura distante a sair do banco de trás de um automóvel". Só em Lunghua, com 11-12 anos, compreendeu que os humanos podem ser "falíveis" e muitas vezes se "abandonam ao desespero", mas que aquele contexto extremo foi também o lugar de "bravura", de "triunfos" conquistados em cima de "fraquezas e modéstia" (64). A experiência da guerra, da estada em Lunghua, aproximou-o da natureza da verdade nos "eventos da vida", "sem distorções sentimentais", enquanto fomentava "uma imaginação sem rédeas", que haveria de conduzir o seu percurso como escritor (65): toda a obra de Ballard vai colocar o sentimentalismo como uma oposição da verdade, de uma verdade imaginada, muitas vezes resultante da "justaposição do surreal com o concreto" (66).

(60) Entrevista a Ballard por Phil Halper e Lard Lyer, em 1992, Extreme Metaphors, p.265
(61) Entrevista a Ballard por Ian Sinclair, em 1999, Extreme Metaphors, p.370
(62) Império do Sol, p.30
(63) Império do Sol, p.53
(64) Entrevista a Ballard por Joan Bakewell, em 1993, Extreme Metaphors, p.275
(65) Entrevista a Ballard por Joan Bakewell, em 1993, Extreme Metaphors, p.276
(66) Entrevista a Ballard por Joan Bakewell, em 1993, Extreme Metaphors, p.274

Já depois do ingresso no Campo de Lunghua, Jim parece escolher, numa opção desconcertante, o lado de dentro do campo, mas sem se furtar a descrever o horror da guerra numa linguagem isenta de sentimentalismos, em que o arame farpado se cimenta como uma referência visual que perpassou ao longo da obra: "Olhou para trás, para o mundo seguro do campo, para as barracas das casernas e para a torre de água e para os blocos dos dormitórios, quase receoso de ter sido banido deles para sempre" (67); "O objeto daquela atividade [a colocação de arame farpado no topo da vedação do campo] era um grupo de trinta chineses acampados do lado de fora dos portões. Camponeses e aldeões sem nada, soldados dos exércitos fantoches e crianças abandonadas, estavam sentados na estrada deserta de olhos fixos nos portões de arame farpado, a verem-nos serem reforçados contra eles (...) À noite, alguns dos mais desesperados passavam pelo arame, só para serem abandonados pelas patrulhas de internados. Os que sobreviviam (...) eram levados até ao rio pelos japoneses e mortos à cacetada na margem" (68).

O interesse de Ballard na ciência não se restringe ao vocabulário que o aproximou no início do percurso da ficção científica, pois ao longo de toda a obra os cientistas encontram posições proeminentes no seu universo. Em *Império do Sol*, Jim desenvolve uma relação muito próxima com Dr. Ransome, que lhe transmite conhecimentos de trigonometria e latim, mas que também o aproxima de um contexto de doença, de subnutrição e da morte, sob uma luz isenta de sentimentalismo: "Um dia, ele próprio seria um piloto ferido, caído entre os montes funerários e os pagodes blindados. Bocados da sua combinação de voo e do seu para-quedas, e talvez até do próprio corpo, espalhar-se-iam pelos campos de arroz, alimentariam os prisioneiros atrás da cerca de arame farpado e os chineses que morriam de fome do lado de fora dos portões..." (69); "Observava muitas vezes os olhos dos pacientes quando eles morriam, a tentar detetar um lampejo de luz quando a alma partia. Uma vez, ajudara o Dr. Ransome quando ele massajava o peito nu de uma jovem belga devastada pela disenteria. O Dr. Bowen dissera que ela estava morta, mas o Dr. Ransome comprimira-lhe o coração, sob as costelas, e subitamente os olhos da mulher tinham-se revirado e olhado para Jim. Ao princípio, pensara que a alma voltara ao corpo, mas a mulher continuara morta" (70).

Após a saída do Campo de Lunghua, a escassez de alimentos intensificou-se, confirmando a previsão de Jim, que receara a precaridade acrescida que acarretaria o abandono do campo pelos japoneses. As páginas sucedem-se com descrições das escassas rações de comida e situações limite da disputa do instinto de sobrevivência. Em persistentes paisagens surrealistas de doença e desafio da morte, a

(67) Império do Sol, p.146
(68) Império do Sol, p.162
(69) Império do Sol, p.183
(70) Império do Sol, p.187

ciência parece disputar com a religião, ao insinuar a fusão homem-máquina e ao equiparar a reanimação a uma quase ressurreição de natureza bíblica: "Esvaziado pela malária e pela subnutrição, o seu corpo parecia prestes com o veiculo destroçado atrás dele" (71); "Todos os dias o Dr. Ransome fazia regressar à vida pessoas do mundo dos mortos, massajando-lhes o coração" (...) Ressuscitaria os aviadores japoneses que jaziam nas valas à volta do aeródromo, e pessoal de terra suficiente para reconstituir uma esquadrilha de aviões..." (72).

Ballard confirmou que a descoberta da psicanálise e do surrealismo, já próximo da idade adulta, permitiram-lhe mapear a sua experiência na guerra, no questionamento da "natureza da realidade" e a sua identidade, da tomada de consciência de que ficara "aprisionado" naquela experiência extrema da sua adolescência. A sua relação com a guerra, na estada em Lunghua, foi ambígua: por um lado "queria que a guerra continuasse", porque sabia que estavam a salvo enquanto os japoneses guardassem o campo; além disso, era inegável que a "guerra lhe tocou a imaginação", ao concretizar "determinadas sensações que não eram percetíveis em tempo de paz". Ballard recordava a leitura de *Civilization and Its Discontents* (1930), em especial numa das especulações de Freud, que apontava para que, "ao chegarmos a um consenso relativo ao instinto sexual", poderíamos finalmente adquirir aptidões "para lidar com o instinto da morte". Se a guerra era por si só "surrealista", os surrealistas, em especial os pintores, foram capazes de "replicarem" muitos dos cenários de guerra, ao justapor imagens extremas, como "os autocarros no topo de residências" que tinham visto nas imagens do Blitz, mas com um "espírito revolucionário" que erodia o conformismo, para produzir algo novo, em verdadeiros tratados da imaginação (73).

A bomba atómica, lançada pelos americanos sobre Hiroxima e Nagasaki, é também um dos temas fulcrais de *Império do Sol*, no que se refere ao seu poder significativo e à participação da construção de uma paisagem, um motivo estético. O protagonista, em algo que acompanha o discurso do próprio escritor, invoca a necessidade da largada da bomba atómica, pois só assim os japoneses seriam vergados. No entanto, o personagem intui que esse evento inaugural, da experiência daquela potente carga atómica, assinalou simultaneamente o fim da Segunda Guerra Mundial e o começo da Terceira Guerra Mundial. Esta tomada de consciência entrega o rapaz a uma crescente solidão, pois os adultos que o rodeiam estão "amarrados à ideia anacrónica do dia do armistício", na evocação de um sentimentalismo que permitia separar os cenários de guerra e paz. Para Jim, aquele episódio ocorrido a meados do século XX perspetivaria "a guerra como algo endémico à natureza humana", com os

(71) Império do Sol, p.230
(72) Império do Sol, p.309
(73) Entrevista a Ballard por Hari Kunzru, em 2007, Extreme Metaphors, p.469

conflitos armados e cada vez mais violentos a participarem do "quotidiano das sociedades", num futuro onde a "paz se tornaria uma impossibilidade" (74).

O clarão da bomba atómica volta repetidamente ao discurso de Jim, em descrições ambivalentes, entre uma alucinação de um evento ocorrido a quatrocentas milhas do mar da China e a disputa do espaço da imaginação daquela paisagem - um notável cogumelo luminoso – com as paisagens dos media, convocadas pelas revistas da América: "- Miúdo, eles lançaram bombas atómicas. O tio Sam atirou um bocado do sol a Nagasaki e Hiroxima e matou um milhão de pessoas. Um grandessíssimo luzeiro..." (75); "Ali vira o arrebol do clarão atómico de Nagasáqui. O seu fulgor branco ainda pairava sobre a estrada da marcha da morte iniciada em Lunghua, a mesma luz pálida que via na fachada cor de giz do estádio e na pele de cal do tenente Price" (76); "Uma luz branca cobriu Xangai, uma luz mais forte do que o Sol. Acho que Deus queria ver tudo" (77); "Numa tentativa de se deixar ofuscar pela Reader's Digest, recordou a luz branca da bomba atómica de Nagasáqui, cujo clarão vira refletido pelo Mar da China" (78).

Ballard assumiu a bomba atómica como uma das suas obsessões temáticas e visuais, sendo a alucinação de *Império do Sol* uma reminiscência, entre os eventos ocorridos na região durante a Segunda Guerra e a presença desse potente clarão nos romances da primeira fase da sua obra. Segundo o escritor, a bomba nuclear "substituiu os antigos arquétipos religiosos, como a destruição de Troia ou a queda de Roma". Reafirmou que no Verão de 1945, uma rendição dos japoneses não era expectável, pois "eles combatiam homem a homem em cada ilha". A bomba atómica participou da reviravolta na forma como o mundo olhava a ciência. Até então, a ciência e a técnica, eram sinónimas de progressos, de transportes mais rápidos, de uma possível ida ao espaço, para se tornar, depois dos acontecimentos de Hiroxima e Nagasaki, em instrumentos de morte. No entanto, no discurso de Ballard, permanecia a "ambiguidade", do adolescente Jim e dos restantes prisioneiros de Lunghua e demais campos de detenção. Nesse período, atendendo à escassez de comida, os soldados japoneses iriam "deportar aqueles prisioneiros", "enviá-los para uma zona rural e livrar-se deles". Assim, sem o lançamento da bomba atómica, com a necessidade de uma invasão americana no Japão e o hiato temporal daí decorrente, "nenhum deles teria escapado" (79).

(74) J. G. Ballard em 1986, em entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)
(75) Império do Sol, p.251, diálogo proferido por eurasiático
(76) Império do Sol, p.285
(77) Império do Sol, p.295
(78) Império do Sol, p.262
(79) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.221

O protagonista do romance exprime uma grande admiração pelos japoneses, que o título *Império do Sol* intensifica. Ballard afirmou que na época, então com 12 anos, idolatrava a bravura dos japoneses e exemplificava com a derrota que impuseram aos britânicos em Singapura, a "um exército três vezes mais poderoso que o deles". Estes episódios serviam para enaltecer os japoneses enquanto olhava quase com desprezo para os britânicos e para os seus "valores" (80). Evidentemente, continua o escritor, quando se tem 50 anos tendemos a relativizar, mas é natural que estes soldados japoneses "intratáveis", que "nunca se rendiam", "fiéis ao imperador e à sua bandeira", "preenchessem a imaginação de um adolescente", principalmente em comparação com a "arrogância dos britânicos", na tentativa frustrada de "esmagar os adversários", um "fiasco que assinalou o fim do império britânico no oriente" (81).

O romance evoca esse fascínio pelos japoneses como um mergulho em outra cultura, governado pela atração pela solenidade e ousadia das ações dos soldados, mas também na descrição do seu material de guerra, do *pathos* resultante da relação da paisagem com os seus caças voadores: "(...) a verdade é que admirava os japoneses. Gostava da sua valentia e do seu estoicismo, e também da sua tristeza, que despertava nele, que nunca estava triste, uma sensação curiosa" (82); "Noutra ocasião, a imaginação de Jim ter-se-ia banqueteado com aqueles veículos de combate, mas agora estava interessado apenas em aviões. Gostava de ter voado com os pilotos japoneses quando eles tinham atacado Pearl Harbour (...)" (83); "Mas ele identificava-se com esses pilotos kamikazes e comovia-se sempre com as cerimónias banais que se efetuavam ao lado da pista" (84); "As asas, a hélice e a parte da cauda tinham sido removidas, mas o habitáculo permanecia intacto, com o metal ferrugento do banco e dos comandos branqueados pela chuva.(...) O metal outrora polido estava agora áspero como pedra-pomes castanha, como os cascos dos enferrujados submarinos encalhados na enseada que ficava por baixo dos fortes alemães de Tsingtao (85). Essa consciência de afinidade com os japoneses, isolava Jim dos demais no Campo de Lunghua, enquanto o romance descreve apresentações teatrais e um jogo de rugby para zombar dos seus compatriotas e do sistema de classes britânico: "(...). Compreendeu que estava mais próximo dos japoneses, que tinham tomado Xangai e afundado a esquadra americana em Pearl Harbour. Escutou o som de um avião de transporte, oculto para lá da neblina de poeira branca, e pensou de novo em porta-aviões no Pacifico e em homens pequenos, de combinação de voo larga, parados ao lado dos seus aviões não blindados, prontos para arriscar tudo

(80) Entrevista a Ballard por Hari Kunzru, em 2007, Extreme Metaphors, p.469
(81) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.222
(82) Império do Sol, p.19
(83) Império do Sol, p.125
(84) Império do Sol, p.171
(85) Império do Sol, p.25

com pouco mais do que a sua própria vontade" (p.86); "Os anos passados em Lunghua não lhe tinham dado uma opinião elevada a respeito dos britânicos" (87).

Ao longo do romance, esse fascínio será transferido dos japoneses para os americanos, ainda assim esse admirável mundo novo como uma oposição à sociedade de classes, à inércia dos britânicos, amarrados às memórias e às grandezas do império. Essa veneração pela América é, no entanto, anterior à guerra e às perícias da força aérea e dos seus pilotos. Na infância de Ballard, Xangai apresentava uma grande presença da América, do seu "estilo de vida", representado pelos "automóveis, a coca-cola, o ar condicionado, as estações de rádio, a banda desenhada e as revistas". A América continuou nas décadas seguintes a ser o território da imaginação de Ballard, designadamente na importância e presença crescente da paisagem dos media, do cinema, da televisão e da publicidade, na consciência de que "modelavam a realidade" dos americanos, na mesma medida que "o cheiro dos campos de trigo do Iowa" (88).

Essa transição, no deambular de Jim entre os japoneses e os americanos, surge, então, através do elogio da máquina, uma relação fetichista que desenvolverá em *Crash*, em que a aviação adquire um contexto mitológico: "Admirava os Hayates e os Zeros dos japoneses, mas os aviões de combate Mustangs eram os Cadillacs do combate aéreo" (89); "Os B 29s inspiravam-lhe respeito. Os enormes bombardeiros aerodinâmicos representavam todo o poder e toda a graça da América" (90); "Jim pensou intensamente nos B29s. Desejava abraçar-lhes as fuselagens prateadas, acariciar-lhes as macelas dos dois motores" (91). O norte-americano que protagoniza esta ligação cúmplice com os EUA e as suas representações é Basie, que se liga naturalmente ao mundo da aviação, pois fora camaroteiro da Cathay-America Line. Basie é, então, apresentado como portador de "(...) um rosto brando, sem marcas, do qual todas as muitas experiências da sua vida tinham sido inteligentemente apagadas (...)" (92); era alguém, juntamente com o restante grupo de americanos em Lunghua, que apresentava confiança no futuro, contaminando Jim, que "gostava dos americanos e aprovava-os em tudo. Sempre que entrava naquele enclave de ironia e bom humor a sua disposição melhorava" (93).

A iconografia americana é apresentada através dos objetos levados para o Campo de prisioneiros pelos marinheiros norte-americanos, que Jim ostentava como tesouros, muitas vezes transformados em valiosas moedas de troca: revistas, canetas de publicidade, batons, alfinetes de gravatas, isqueiros e

(86) Império do Sol, p.121
(87) Império do Sol, p.150
(88) Entrevista a Ballard por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors, p.223
(89) Império do Sol, p.174
(90) Império do Sol, p.202
(91) Império do Sol, p.203
(92) Império do Sol, p.82
(93) Império do Sol, p.194

cintos de celuloide. Já depois da saída do campo, o mundo americano chega através dos céus como um frigorífico gigante, portador de carne e enlatados que matam a fome à multidão de escanzelados. Mas, esses aviões de carga não transportam apenas comida, são portadores da paisagem dos media, de ações de políticos, de produtos americanos, de lugares de guerra, como se tudo fosse um discurso publicitário: "(...) Estavam cheias de cabeçalhos e frases-chamariz de um mundo que ele nunca conhecera, e de um exército de nomes inimagináveis: Patton, Eisenhower, Himmler, Belsen, jipe, GI, AWOL, Utah Beach, von Rundstedt, as Ardenas e mil outros pormenores da guerra europeia" (94). E nesta relação com a América, o seu protagonista, Basie, é também um instigador de ficções, que pensava na guerra depois da guerra, pois ao ter passado tangente a essa experiência, perspetivava esses eventos como material de ficção, indistinto de uma realidade cruel e inspirado pelo enquadramento de um automóvel em movimento: "Todas as mortes e toda a fome faziam parte de um confuso drama da beira da estrada, visto através da janela do Buick, um espetáculo cruel como os estrangulamentos públicos em Xangai, a que os marinheiros ingleses e americanos assistiam durante as suas breves licenças em terra" (95).

Império do Sol termina com a viagem do adolescente Jim para Inglaterra. Demorará "quarenta anos a escrever" o romance, pois "precisou de vinte anos" para esquecer aquele período, e "outros vinte para o recordar". Esse ingresso em Inglaterra foi para Ballard "um choque, do qual nunca recuperou" (96) e apesar de ser filho de ingleses, durante muito tempo "sentiu-se um intruso" no país (97). Inglaterra era "um espaço exaurido", uma "paisagem física velha" e aborrecida psicologicamente, que fora drenada pela guerra, e assim tudo parecia "pequeno e estreito mentalmente", numa oposição aos lugares semitropicais, portadores de uma versão luxuriante, nos arrabaldes de Xangai, uma metrópole que representava um mundo novo e sem passado, nas antípodas do mundo britânico. Torna-se, então, escritor de ficção científica porque o "futuro lhe parecia claramente melhor que o passado" (98) e desde o primeiro romance - *The Drowned World* (1962) – Ballard passou a "escrever sobre essas memórias e experiências da guerra, embora de forma disfarçada" (96). E por isso não espanta que as últimas linhas de *Império do Sol* empurrem o protagonista para o eterno retorno a Xangai e às paisagens da guerra: "(...) apenas uma parte da sua mente deixaria Xangai. A restante ficaria ali para sempre, regressaria com a maré, como os caixões lançados dos cais funerários de Nantao" (99).

(94) Império do Sol, p.261
(95) Império do Sol, p.293
(96) Entrevista a Ballard por James Verniere, em 1988, Extreme Metaphors, p.232
(97) Entrevista a Ballard por Joan Bakewell, em 1993, Extreme Metaphors, p.272
(98) Entrevista a Ballard por Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors, p.383
(99) Império do Sol, p.319

1.1.3 A Bondade das Mulheres: Manual para os Anos Loucos

O romance sequela de *Império do Sol* foi editado em 1991. *A Bondade das Mulheres* (The Kindness of Women), mais uma vez escrito em cima da sua biografia, mas iluminado e polido "através do espelho da ficção" (100). Dividido em três partes, principia nos lugares do romance anterior, designadamente o Campo de Lunghua, em Xangai, no fim da Segunda Guerra Mundial. Depois, a narrativa segue o jovem Ballard como estudante de medicina em Cambridge e depois como piloto da RAF, estabelecido no noroeste do Canadá. O domicílio em Shepperton, no subúrbio de Londres, albergaria uma vida familiar feliz (com três filhos) e passaria a constituir-se como o lugar de onde seria emitida a obra do escritor. O mergulho nos loucos anos 1960 e o consequente regresso aos traumas e às obsessões da infância, da guerra em Xangai, são precedidos da morte da jovem mulher de Ballard, um acontecimento trágico, traumático, a que a Literatura também procurou responder, como uma catarse. Um romance autobiográfico, então, "escrito com a total consciência da ficção que a vida gera durante três ou quatro décadas de vida adulta" (101).

No início do romance, algures em 1937 e ainda dentro do conforto do quarteirão das embaixadas em Xangai, Jim já explorava a guerra na sua imaginação, com o pai a sugerir-lhe a leitura de *Robinson Crusoe*, a preparar o rapaz para a conquista da autonomia, enquanto as ruas eram já cenários de miséria e de morte. A paisagem dos media era, então, o espelho da violência daqueles lugares, onde se misturavam britânicos, chineses, mas também franceses, depois japoneses e americanos, uma Babilónia e um gigante parque de diversões, como palco de uma minúcia de pormenores que expõe uma biografia fabricada pela imaginação: "Mas eu senti uma vaga de excitação ao entrar em Xangai. Aos meus olhos de criança, que não tinham visto outra coisa, a cidade constituía a concretização de um sonho em que tudo o que eu podia imaginar fora levado ao seu extremo. Os vistosos cartazes e dísticos de néon dos clubes noturnos e os jovens gangsters e pedintes violentos chineses que me observavam com interesse enquanto passava por eles a pedalar, faziam parte de um reino luminoso mais excitante que a banda desenhada americana ou as séries radiofónicas que eu tanta adorava" (102). No entanto, em comparação com *Império do Sol*, a presença da paisagem dos media surge com uma intensidade superior, atribuída pela presença e importância do simulacro, numa evidente e assumida influência de Jean Baudrillard (a que nos dedicaremos com mais detalhe adiante), das suas réplicas da América, "um território mais navegável do que a América em que a maioria dos americanos acreditam"; Ballard, um autor que se assume "libertário", a contrariar imposições da moral, "aberto à

(100) Entrevista a Ballard por Will Self, em 1995, Extreme Metaphors, p.314
(101) Entrevista a Ballard por Will Self, em 1995, Extreme Metaphors, p.315
(102) A Bondade das Mulheres, p.14

exploração de todas as possibilidades", invoca também Joseph Conrad e a verdade retirada da "imersão de nós próprios nos elementos mais destrutivos" (103), numa projeção do mundo interior através da paisagem dos media: "Dentro de poucos dias(...), as minhas recordações do bombardeamento começaram a atenuar-se. Tentava evocar o pó e escombros na Szechuan Road, mas as imagens confusas na minha cabeça baralhavam-se com os documentários que vira da Guerra Civil de Espanha e as manobras filmadas dos exércitos francês e britânico. A luta nos subúrbios ocidentais de Xangai velava as janelas com cortinas de fumo que os ventos outonais varriam para revelar as habitações em chamas de Nantao. As enfermeiras e os médicos que me examinaram os ouvidos com os seus diapasões, Olga e os meus colegas de colégio e os meus pais nas suas visitas à tarde eram como atores dos velhos filmes mudos que o pai de David Hunter projetava para nós na parede da sala de jantar. A bomba que destruiu o parque de diversões e matou mais de mil pessoas passou a fazer parte deles" (104).

No interior do campo, enquanto Jim observava o arame farpado que serpenteava o gigante quarteirão, o adolescente de 13 anos identificava paradoxalmente Lunghua como "um luxo inconcebível para o homem do campo chinês" (105), com energia elétrica (mesmo que sem aquecimento), partilhada pelos dois mil residentes. Com claras afinidades com os ambientes explorados em *Arranha-Céus* (High-Rise, 1975), relata-se um quotidiano surrealista, onde se vive com normalidade dentro de situações extremas, na presença da fome e da doença. Essas vivências são apresentadas como um conto sobre a autonomia da infância e juventude, mas também como um romance de aprendizagem de um escritor, a amealhar experiências e estudos sobre a natureza humana que apegavam o protagonista ao campo: "Sabia que me achava demasiado apegado a Lunghua para pretender partir, todo o meu mundo fora moldado pelo campo e descobrira uma liberdade especial que nunca conhecera em Xangai" (106).

A primeira parte de *A Bondade das Mulheres* encerra com a partida para Inglaterra, ainda sob a influência do luzeiro da bomba atómica, mas também marcado por um pequeno episódio, as ações violentas, cruéis, de um conjunto de soldados japoneses sobre um chinês, assassinado num apeadeiro do caminho de ferro, evento que retornaria à obra de Ballard como um caso de estudo, especialmente escalpelizado em *The Atrocity Exhibition*. Do clarão da bomba lançada pelos americanos, que alguns prisioneiros julgaram ter visto e que ficou a pairar como uma paisagem construída por uma arma terrível e projetada do outro lado do mar da China, Jim atribuía um carácter redentor: "Sem o termo

(103) Entrevista a Ballard por Nicholas Zurbrugg, em 1995, Extreme Metaphors, p.298
(104) A Bondade das Mulheres, p.22
(105) A Bondade das Mulheres, p.26
(106) A Bondade das Mulheres, p.42

súbito da guerra, teriam disfrutado de plena liberdade para nos eliminar, e somente a bomba atómica nos salvara a vida. O clarão cor de perola que pairara sobre Lunghua recordava-me para sempre o milagre salvador de Hiroxima e Nagasaki" (107). A bomba atómica pontuará o entrosamento do protagonista com as memórias de Xangai, enquanto o dispositivo destruidor conquistava espaço como o municiador estético de uma psicopatologia do quotidiano, que Ballard haveria de enunciar como a última possibilidade da imaginação perante um mundo dominado pelo tédio: "Ia ao cinema com Miriam e via compulsivamente os filmes de atualidades dos ensaios da bomba de hidrogénio. O espetáculo das imensas explosões em Eniwetok abalava-me e encantava-me simultaneamente, e acontecia com frequência ter de dominar o tremor das mãos para não alarmar a minha companheira. As misteriosas nuvens cogumelos que se erguiam acima dos atóis do Pacífico dos quais os B-29 tinham levado a Nagasáqui o segundo dia do apocalipse, constituíam um poderoso incitamento da imaginação psicopata que sancionava tudo. Fantasias de guerra nuclear fundiam-se para sempre com as minhas recordações de Xangai e evocavam-me o pó branco da Avenue Edward VII, que eu percorrera como uma criança a penetrar numa antevisão do futuro" (108).

A segunda parte do romance, intitulada Os Anos Loucos, pode ser entendida como um manual para planar sobre os anos 1960, período que contaminou, com as suas paisagens, a escrita de Ballard, a que dedicaremos especial ênfase no capítulo seguinte.

Os anos de Cambridge estabeleceram uma conexão entre corpo, ciência e morte, na relação de James com as mulheres, com o corpo feminino, uma relação médica e clínica, com os corpos simultaneamente próximos e distantes, algo que reluzirá posteriormente na construção dos personagens femininos e no uso de vocabulário técnico associado à intimidade e ao sexo, que encontrará especial respaldo em *The Atrocity Exhibition* e *Crash*. Nas aulas de anatomia, no prazer de dissecar uma relação peculiar com a vida e a morte, "cada cadáver constituía um atlas que registava as peripécias sanitárias de toda uma vida" (109). O estudante James envolve-se em particular com um corpo, com o cadáver de uma médica, com a reveladora dissecação do seu cadáver, como um espetáculo vivo, vibrante: "À medida que as quatro equipas de estudantes principiavam a dissecar aquela mulher desconhecida, abrindo pregas de pele nos membros, pescoço e abdómen, ela parecia despir-se num derradeiro ato de autorrevelação, libertando-se de todos os elementos mortais da sua vida" (110); "O médico que demonstrava o sistema urino-genital da mulher pediu aos estudantes da nossa mesa que separassem o outro braço e as pernas, pelo que em breve apenas restavam o tórax e

(107) A Bondade das Mulheres, p.58
(108) A Bondade das Mulheres, p.92
(109) A Bondade das Mulheres, p.69
(110) A Bondade das Mulheres, p.73

o abdómen. O ventre, as trompas de Falópio e base pélvica achavam-se à vista como um cenário de teatro em miniatura, uma alcova emoldurada pelas cortinas dos músculos abdominais" (111).

O jovem James encontrou em Miriam um corpo para rivalizar com a rainha dos mortos, a doutora dissecada, mas com o sexo a continuar essa viagem pela beleza das entranhas do corpo, algo também muito explorado pelo cineasta David Cronenberg, a quem dedicamos a terceira parte desta investigação: "Penetrei na vagina, tão necessitado dela que poderia dissecá-la alegremente. Imaginei um ato de amor estranho praticado por um cirurgião obcecado numa mulher viva, numa sala de operações deserta de uma das clínicas sinistras dos subúrbios de Cambridge. Beijar-lhe-ia o revestimento dos pulmões, faria deslizar a língua ao longo dos brônquios, colaria a face às membranas húmidas do coração a palpitar contra os meus lábios...(...) Apertei-a com força, esquecendo-me da sala de dissecação com os seus cadáveres, das bombas nucleares e das neblinas de Novembro" (112).

Mais adiante no romance, durante os trabalhos de parto da mulher, o protagonista revela o mesmo interesse pelo corpo e pela convocação da ancestralidade, uma dedicação emocional mas também científica na exploração, como em *Crash*, numa aproximação a uma experiência limite, talvez próxima da fome e da violência em Xangai: "Por alguma razão as culturas do mundo mais antigas segregavam as mulheres durante aquele momento e preservavam assim o mistério do corpo da parturiente. Em contraste, eu sentia-me mais próximo durante esses derradeiros minutos. Tudo me impelia para ela: a transpiração das coxas, o lunar acima do umbigo, as sardas e outros sinais particulares, a pele rapada na região púbica e as pétalas brilhantes dos lábios da vulva, a clitóride dilatada com a atraente inclinação para a esquerda, as cicatrizes nos joelhos resultantes de quedas na juventude, o talco húmido que lhe sulcava os seios e os ombros..." (113).

Ballard confirmou que as aulas de anatomia e o ato de dissecar os corpos na universidade foi "uma experiência muito importante para ele, apenas superada pela experiência no campo de Xangai". No ingresso em Inglaterra, o escritor carregava as memórias de milhares de mortos de chineses, de corpos espalhados nas ruas, desde a invasão dos japoneses em 1937. Perante essa "carga pesada de morte", ele não compreendia a bestialidade de todas aquelas ações, que aproximavam as atrocidades cometidas pelos japoneses sobre os chineses a uma "ideia de genocídio" de um "povo inferior". E então, "a anatomia, a sala de dissecação, era a forma de explorar a morte de uma forma íntima, próxima" (114).

Enquanto o romance comenta as afinidades do seu autor com a literatura de Boris Vian e Albert

(111) A Bondade das Mulheres, p.87
(112) A Bondade das Mulheres, p.82
(113) A Bondade das Mulheres, p.121
(114) Entrevista a Ballard por James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors, p.476

Camus, a psicanálise e os pintores surrealistas, Salvador Dali e René Magritte, o protagonista revela uma inadaptação a Inglaterra, num limbo entre um passado em Xangai e um futuro que não chegava: "Achava-se abandonado num país pequeno e cinzento, onde o Sol raramente se erguia acima dos telhados, com um labirinto de classes e castas a dilatar-se continuamente nas suas entranhas. Os ingleses falavam como se tivessem ganho a guerra, mas comportavam-se como se a tivessem perdido". Os ingleses são bastas vezes colocados como uma antítese dos americanos, os primeiros "não tinham nada a esperar", ao contrário do continente estabelecido do outro lado do atlântico, "cujo mundo estava sempre cheio de possibilidades" (115). Ballard em entrevistas confirmou essa conceção de pequena Inglaterra, um povo "cansado da guerra" e sem expectativas de futuro, onde tudo era racionado (comida, roupa ou combustíveis), o que empurrava as pessoas para uma espécie de "rebanho", colocadas em "filas permanentes". Para além do frio que os sistemas rudimentares de aquecimento das casas não resolviam, o escritor aponta que, ao contrário de outros países aliados, os bombardeamentos provocaram grandes extensões de destruição em cidades e portos, em Londres, Manchester ou Southampton, e "nada fora reparado durante a guerra: nenhuma ponte pintada, nenhuma janela arranjada, tudo parecia delapidado" (116).

A América é descrita como uma vasta planície, pontuada por grandes cidades, como se fosse um outro planeta, que "desfrutava de uma confiança e prosperidade desconhecidas na Europa" (117). A relação de fascínio com esse mundo traçava um paralelo com os feitos dos pioneiros da aviação, como os irmãos Wright ou Lindbergh, enquanto o jovem piloto da RAF se envolvia em exercícios simulados de perseguição de aviões, como se de uma ficção se tratasse, reiterando os lugares na órbita dos aeródromos como espaços que a obra de Ballard haveria de estabelecer como uma mitologia singular. Estas alusões às máquinas e aos seus óleos também surgem associadas ao sexo, na companhia de David (um reencontro de um amigo de infância), com prostitutas, mas são principalmente um mote para replicar, para simular a violência e os traumas de Xangai: "A carreira de piloto militar oferecia um ingresso mais direto no reino da violência pelo qual ansiávamos. Os anos de guerra em Xangai ainda estabeleciam a ambos as agendas ocultas das nossas vidas. David sonhava com violência, à sua maneira preocupada e ponderada, enquanto eu procurava um meio de recriar o clarão cor de pérola sobre os arrozais de Lunghua junto do apeadeiro de caminho de ferro, que parecia pairar prometedoramente sobre as bases aéreas americanas, nas proximidades de Cambridge" (118).

Entretanto, o romance volta à introdução das tensões entre a paisagem e o tempo herdadas de Xangai,

(115) Entrevista a Ballard por Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors, p.70
(116) Entrevista a Ballard por James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors, p.475
(117) A Bondade das Mulheres, p.97
(118) A Bondade das Mulheres, p.94

procurando também renovar o fetichismo pela máquina ao explorar com a companheira as paisagens míticas dos aeródromos das bases americanas: "Enquanto Miriam ficava a vigiar, eu saltei por cima da vedação de arame e aproximei-me de um dos aparelhos, para penetrar na abertura ventral e examinar o equipamento. Rodeado pelo silvar do vento na fuselagem, imaginei-me a descolar, rumo ao Oriente" (119). Na descoberta de um reino de paisagens que remetiam para sucedâneos da Segunda Guerra Mundial, o protagonista antecipava mais um conflito, de natureza endémica, que o colocava a oscilar no tempo, com camadas sobrepostas de tempo no mesmo plano, entre a guerra de Xangai e o mergulho no mundo futuro, da América e dos seus automóveis: "(...) um reino de áreas pantanosas e cursos de água que lembravam vagamente a paisagem de Xangai. Atrás das vedações de arbustos, encontravam-se aeródromos de guerra esquecidos, de onde tinha partido a ofensiva de bombardeamentos contra a Alemanha, mas havia novas e maiores bases em que se achavam estacionados bombardeiros nucleares. Veículos militares americanos patrulhavam as pistas, e a bandeira dos Estados Unidos ondulava nos mastros que ladeavam os portões. Chryslers e Oldsmobiles cruzavam as veredas da região, sonhos repentinos de crómio, conduzidos por homens de expressões carregadas, com as elegantemente trajadas esposas, que olhavam os campos em volta com o ar confiante de uma potência de ocupação. Nas bases cautelosamente guardadas, preparavam a Inglaterra, ainda assoberbada pelas suas recordações da Segunda Guerra Mundial, porque a terceira estava para vir. Em seguida, o clarão atómico que eu vira sobre Nagasaki conduzia aqueles campos sombrios e góticos em desagregação da universidade do império da luz" (120).

John Gray caracterizou os personagens de Ballard, em especial os de *Império do Sol* e *A Bondade das Mulheres*, como entidades que procuram "escapar das suas memórias, do tempo superficial que atravessa as suas vidas", para alcançar "uma espécie de tempo profundo dos seus sistemas nervosos"; as narrativas procuraram expor essas experiências extremas a "outra luz, instrutiva e bela", que permitisse transformá-las, para que os personagens pusessem "o passado de lado, de forma a habitarem melhor o presente". Ballard concordou que o tempo é um eixo decisivo da sua ficção, "em parte devido aos movimentos da sua infância", que conheceu uma alteração abrupta, após Pearl Harbor: "É desconcertante um rapaz de 12 anos que visita os amigos e encontra a casa cheia de malas pousadas nas camas". Os seus personagens tentam "descodificar a realidade", acrescentar mitos através da imaginação, conscientes de que "o relógio que mede as nossas vidas" é afinal uma "ilusão", como as paisagens de Dali: "Muitos dos seus personagens têm súbitos vislumbres para o que eles pensam ser uma realidade extensa, de que há um passado profundo da raça humana, quando o

(119) A Bondade das Mulheres, p.79
(120) A Bondade das Mulheres, p.74

relógio do dia a dia para e há relógios maiores cujos movimentos são virtualmente impercetíveis mas que abrangem períodos enormes de tempo em que a raça humana esteve envolvida. Então todos nós, nos nossos cérebros e espinhas dorsais, carregamos as memorias da raça humana que emergiram desde os primitivos ancestrais e começamos a desenvolver a consciência, a sonhar pela primeira vez" (121).

O ofício de editor-chefe de um jornal científico e um matrimónio, com cinco anos de felicidade, uma mulher grávida e duas crianças, são o contexto para a apresentação de Shepperton, a sua residência no subúrbio de Londres, que Ballard haverá de erguer como um reino de produção de simulacros. Um território cercado por água, "o rio, os lagos pedregosos e os reservatórios", que estabeleciam "elevadas margens" na formação do "horizonte" da família do protagonista e que, por isso, faziam deles "uma nova forma de mamíferos aquáticos" (122). No entanto, a relação de vizinhança da residência dos Ballard com os estúdios de cinema e televisão é que confere àquele território singularidades, nas estridentes relações entre a realidade e a ficção, na mesclagem das paisagens, da articulação da natureza com as construções interiores dos indivíduos, em algo que se tornaria o mote do miolo do trabalho de Ballard. A hiper-realidade atribuída a este território do subúrbio, no quotidiano do mundo doméstico, desponta num contexto em que a Pop Art já cruzava arte com publicidade, na mesma medida em que as imagens dos ecrãs haviam iniciado a fusão com a realidade e os mitos, com a redefinição de novas paisagens e representações, capazes de albergar os nossos desejos: "Os estúdios retangulares da empresa cinematográfica erguiam-se acima das árvores. A sua presença dominava a vila tanto como o mundo marinho dos reservatórios. Muitos dos programas que víamos na televisão eram filmados nas ruas de Shepperton, e as suas artérias frondosas serviam de cenário de ações desenroladas por todo o país. Na mente intensa de quatro anos de Henry, Shepperton começara a colonizar a Inglaterra. Estas confusões de imagem e ilusão conferiam uma carga especial à área, como se a verdadeira realidade dependesse da fusão de ambas. A nosso lado, vivia um casal cuja filha era atriz de TV. Duas vezes por semana, as crianças viam-na aparecer numa das suas séries favoritas e, em certas ocasiões, desviavam os olhos do pequeno ecrã para a observar na Charlton Road, ao apear-se do seu carro. Henry e Alice corriam a cumprimentá-la, tomando como dado adquirido que o seu verdadeiro carácter se situava algures entre o que exibia nas ruas e o da personagem que interpretava. Muitos dos nossos vizinhos trabalhavam como figurantes em películas produzidas nos estúdios de Shepperton, e às vezes tinha a impressão de que Miriam e eu desempenhávamos os nossos papéis numa sitcom alegremente caótica cujo guião íamos criando gradualmente" (123); "Dispersos em redor,

(121) Entrevista a Ballard por John Gray, em 2000, Extreme Metaphors, p.380
(122) A Bondade das Mulheres, p.111
(123) A Bondade das Mulheres, p.112

viam-se adereços abandonados pelas companhias que filmavam *spots* comerciais. Havia uma barra de chocolate do tamanho de um carro pequeno, o involucro de folha de estanho a desprender-se da estrutura de madeira. Ao lado, encontrava-se uma embalagem de detergente da minha altura, o respetivo contraplacado colorido danificado pela chuva e sol, e uma garrafa de vidro de Ketchup pintada com tinta de esmalte vermelha. Entretanto, Alice e Henry corriam e saltitavam entre a erva, fascinados como sempre pelas versões ampliadas dos objetos que constituíam o seu mundo doméstico" (124).

A morte da mulher do protagonista constitui o acontecimento fulcral do romance, com evidentes semelhanças com a biografia do escritor. A tragédia aconteceu dentro de uma paisagem decisiva, para a vida e para a obra de Ballard: a Costa Brava, em Espanha, foi um dos lugares escolhidos recorrentemente para as férias da família, tendo-se tornado num dos cenários da fase final da escrita, designada por violência de lazer, a que também nos dedicaremos com detalhe. Antes da morte, enquanto mencionava a gratidão pelo apoio, sentimental e financeiro, da mulher (o que justifica, também, o título do romance), o protagonista elogiava aquela paisagem lunar, um território do futuro, um reino sem classes, ancorado na herança da presença e do trabalho de Hemingway, Gaudí, Buñuel ou Dalí, onde o prazer nas coisas simples (frango assado e sangria) e uma ida à tourada disputam o brilho do luxo dos apartamentos dos edifícios brancos: "Surgira uma nova Europa ao longo das praias do Mediterrâneo, na realidade uma cidade linear com cinco mil quilómetros de extensão e trezentos metros de profundidade, que se estendia de Gibraltar até Glyphada Beach, para lá dos subúrbios de Atenas. A velha Europa despojara-se do seu passado, hierarquias e cabotinismos" (125).

No regresso a Shepperton, depois do funeral em Figueras (lugar de nascimento de Dalí), voltaram à mente do protagonista as imagens de morte de Xangai: "O passado, a que voltara as costas no dia do meu casamento, avançara e agora encontrava-se ao meu lado. A morte de Miriam unia-me mais uma vez a todos os chineses que haviam perecido durante a Segunda Guerra Mundial. Lembrava-me do morto coberto de pó entre os carros destruídos na Avenue Edward VII e do prisioneiro chinês no apeadeiro do caminho de ferro, primeiros ensaios para determinada tarde em Xangai. Acudiram-me imagens dos arrozais abandonados, assim como o clarão cor de pérola que pairava sobre Lunghua, após a explosão atómica em Nagasaki. Kennedy desafiara Khrushchev durante a crise cubana dos mísseis, mas ainda havia bombardeiros americanos estacionados sob os céus azuis de Cambridgeshire, e o reino da luz estava à espera para nascer das superfícies de betão entre os pântanos" (126).

(124) A Bondade das Mulheres, p.113
(125) A Bondade das Mulheres, p.131
(126) A Bondade das Mulheres, p.148

Além da literatura se constituir como uma catarse deste trauma pessoal, em *Atrocity Exhibition* Ballard convocará, através dos simulacros que compõem o romance experimental, eventos impenetráveis e traumáticos que provocavam um estremecimento do mundo, num laboratório onde o assassinato de John Kennedy em Dallas ocupava um lugar cimeiro e definidor, como veremos, do papel das imagens em movimento no corredor da História: "Ao observar o luto nacional da América abalada pelo assassínio do presidente Kennedy, quase invejava a amargurada esposa. Cada momento da sua dor era repetido e anatomizado interminavelmente na televisão. A morte do marido, à semelhança da do assassino, achava-se recapitulada em câmara lenta, cena a cena. Ela usava a saia salpicada de sangue como um grito de revolta contra o mundo que a enviuvara" (127).

James Naughtie afirmou em entrevista a Ballard que o trabalho dele na sala de dissecação conduziu-o no "encontro da bestialidade" que "espreita em muitos de nós", e terá permitindo que ele se "descobrisse escritor", tomando partindo também das suas vivências em Xangai. Naughtie também questiona o escritor, acerca da tragédia da morte da mulher, insinuando que esse evento o terá "levado mais fundo" nas análises da natureza humana, quando somos colocados em situações extremas, de natureza física e psicológica, que haveriam de se tornar uma marca dos seus livros. Ballard assentiu. Tratou-se de "um crime que a natureza cometeu contra uma jovem mulher", uma morte inexplicável, que "constituía um desafio à inteligência e à emoção". Aquela tragédia funcionou para o escritor como "um lembrete", da presença da morte no mundo, sempre à espera para "entrar no palco no meio da vida, num momento inesperado" (128).

Os anos 1960 constituem o âmago da nossa narrativa em volta da escrita de Ballard, em especial o património de imagens geradas e os seus significados. Ballard apresentou o Laboratório das Artes, em Londres, como um microcosmo da eclosão destes anos loucos. O programa daquele espaço dialogava com o mesmo interesse com o experienciar de drogas psicadélicas, "as exibições de atrocidades do Vietname", as fotografias da morte de Kennedy, ou as manifestações contra um "Armageddon nuclear eminente", tudo isso como se fossem eventos culturais, ações que pretendiam arrebatar o público neste "teatro da crueldade", apresentadas "como um meteorologista satisfeito que previa um Verão de ciclones inesperados" (129). O protagonista confessa, então, as suas tentativas de lidar com o mundo no pós-guerra, através da dissecação de cadáveres e o ingresso na carreira de piloto militar, sendo que o dealbar desta década havia redefinido as noções da realidade através da projeção da paisagem dos media espoletada "como um guarda-chuva em tecnicolor em torno do planeta" (130).

(127) A Bondade das Mulheres, p.158
(128) Entrevista a Ballard por James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors, p.477
(129) A Bondade das Mulheres, p.164
(130) A Bondade das Mulheres, p.168

Ballard assumiu que o protagonista de *A Bondade das Mulheres* era "uma versão alternativa de si próprio", nessa evocação daquele período, "em tempos de estratégias desesperadas", na tentativa do protagonista enveredar por uma "catarse" que permitisse uma reconciliação com "o imediato, o presente", num contexto onde pesava um trauma doméstico: a morte da mulher (131). O romance surge em várias ocasiões como uma orientação das estratégias adotadas, em especial em *Atrocity Exhibition*, na produção de simulacros tão relacionados com a intimidade do escritor como com esse "reino super-iluminado regido por imagens da corrida ao Espaço, da Guerra do Vietname, do assassínio de Kennedy e do suicídio de Marilyn Monroe". A paisagem dos media alimentava a imaginação do protagonista, constituindo-se como o material de "um laboratório destinado a curá-lo de todas as obsessões", na execução, então, de simulacros, que procuravam "incutir algum significado", tanto à morte da jovem mulher, como "às vítimas incontáveis da guerra na China" (132), mas também, em mais um enunciado de *Atrocity Exhibition*, a ascensão da figura de Ronald Reagan, através da análise dos seus *spots* publicitários da campanha para a eleição de Governador da Califórnia. Reagan fora um ator de segunda linha em Hollywood, entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1960, culminando com o gangster de *The Killers* (1964) de Don Siegel, para depois utilizar o cargo de Governador como um trampolim para dois dos mandatos mais vigorosos, numa notória gestão da imagem projetada pelos ecrãs, como presidente dos EUA, nos anos 1980: "(...) verificámos que todas as suas inclinações direitistas representam o extremo oposto da linguagem corporal. (...) Pensamos que ele está consciente disso, graças à sua experiência em Hollywood. Toda a sua carreira política é uma cena de reação prolongada com uma voz sobreposta irrelevante, como se pode provar eliminando o som e pedindo às pessoas que adivinhem o que está a dizer. O público confia nas suas maneiras de comentador desportivo" (133). Ballard montou um paralelo dentro do romance, entre a deflagração conferida à realidade pela presença das imagens com a experiência com LSD, na capacidade de criar conteúdos para o cérebro, numa transformação das noções de perceção e de tempo. Neste reino de luz, o diálogo é estabelecido entre o protagonista e Dick Sutherland, um psiquiatra e apresentador de televisão, que se configurará como um cientista das imagens. Dick, como um dos personagens dos contos experimentais de *Atrocity Exhibition*, identifica a realidade, "aquela sala, o laboratório ou a perceção do tempo", como uma "construção decrépita" concebida pelo nosso cérebro, para permitir a realização das "tarefas" do quotidiano e "a reprodução da espécie". Assim, procura-se uma expansão, algo que permita potenciar

(131) Entrevista a Ballard por Nicholas Zurbrugg, em 1995, Extreme Metaphors, p.297
(132) A Bondade das Mulheres, p.172
(133) A Bondade das Mulheres, p.175

o nosso sistema nervoso central, a "Capela Sistina da Natureza" (134). O tempo é descrito como uma estrutura arcaica, "com os seus minutos e horas na sequência uns dos outros como uma procissão de cegos", uma prisão resultante de uma disposição "psicológica primitiva", que herdamos "juntamente com a apendicite e o dedo pequeno do pé" (135). O percurso de Jim pelos jardins de Shepperton sob o efeito alucinador do LSD, parece a descrição da aventura de um dos seus personagens dos primeiros romances, nas tensões entre tempo, memória e paisagem, com o protagonista a descrever-se num movimento "para dentro e para fora o tempo", com as tonalidades a "desprenderem-se das superfícies" (136) e a flutuarem à sua volta: "O mundo parara enquanto o tempo continha o alento. A claridade era agora tão intensa que absorvia toda a cor das copas dos ulmeiros. A relva à minha volta era um tapete meticulosamente cuidado e pendiam das árvores agulhas de gelo produzidas com ar cristalizado" (137).

Dick Sutherland é um ensaio preparatório para o apresentador de televisão de *O Reino do Amanhã* (Kingdom Come, 2006), na forma com navega nos atributos das imagens em movimento, "um legitimo cidadão dos anos sessenta", "fascinado" pelo modo como a "televisão tudo teatralizava", ao se relacionar de forma identitária com o "mundano e o doméstico" (138), para assinalar, também o triunfo do subúrbio: um esboço de santuário, "a gruta primitiva de Freud", embora num limbo de definição, entre "uma zona convalescente da cidade" e "um lugar onde a cidade sonha" (139). Essa explosão da cidade que empurrava a classe média para o subúrbio, faz desse reino o lugar para experimentar, para soltar a corrente desenfreada da paisagem dos media, dessa sanduiche de imagens, publicidade, cinema e política. Associada a essa torrente de imagens, chegam alusões de Dick relativas às relações entre violência na televisão e a performance sexual, numa insinuação de ataque à censura, que Ballard e também Cronenberg não se cansarão de corroborar (os dois definiram-se como pornógrafos): "(...) A passagem que exibimos contém muito menos violência do que esperam. O interessante, porém, é que a maioria supõe que lhes melhora a vida sexual. Toda a gente se queixa de que há demasiada violência na televisão, enquanto, intimamente, anseia por mais" (140). Se o acaso permitira ao protagonista experienciar a metrópole-teste do futuro, na sua infância em Xangai, na idade adulta poderia assistir à tentativa de Londres se inscrever nessa transmissão, numa década, a de 1960, em que se escalavam as confusões entre imagem e realidade. O subúrbio era também o território para ensaiar as novas formas de "estrutura social" na definição do "sexo como a última grande fronteira", num apelo à

(134) A Bondade das Mulheres, p.182
(135) A Bondade das Mulheres, p.183
(136) A Bondade das Mulheres, p.184
(137) A Bondade das Mulheres, p.186
(138) A Bondade das Mulheres, p.173
(139) A Bondade das Mulheres, p.174
(140) A Bondade das Mulheres, p.175

imaginação, à transcendência de "uma mente pornográfica" (141). Os documentários científicos de Dick, em mais uma tangente a *Atrocity Exhibition*, equiparam partes do corpo a paisagens da natureza, numa valorização das geometrias e dos simulacros que relacionavam as nossas paisagens interiores com as atrocidades do mundo: "A visão dessas partes abstratas de si própria conduzira a um aturdimento cada vez mais profundo, uma reação crescente da pele à dor e à sensibilidade, como se o sistema nervoso tivesse sido ligado, não às familiares extremidades nervosas das mãos e lábios, mas ao ecrã da sala de projeções de Dick. Ela voltava as páginas das revistas para homens da sala de espera antes das sessões no laboratório e encontrava partes separadas da sua anatomia entre as capas, a escarpa húmida da sua púbis, como um remoto desfiladeiro observado da janela de um avião" (142).

A saída triunfal de Dick Sutherland acontecerá no seu derradeiro documentário para televisão. Portador de um cancro da tiroide, que antecipara a morte do cientista das imagens, o documentário corresponde a um processo terapêutico de preparação para a morte, da sua superação, em mais uma obsessão que junta as obras de Ballard e Cronenberg: "Em 1979, todavia, a ideia de um registo filmado explícito das últimas semanas desenroladas até à morte do seu autor parecia virtualmente pornográfico. (...) o filme correspondia à lógica da vida de Dick. (...) ele apenas se sentira inteiramente vivo na televisão e, num sentido macabro, só estaria totalmente morto se as suas derradeiras semanas, e mesmo o momento da morte, ocorressem diante da objetiva da câmara" (143). O documentário concretizaria o registo diarístico das últimas semanas de vida do apresentador, participando da possibilidade de ultrapassar e remover tabus e preconceitos sobre a morte, ao forçar naquela série de programas um olhar do espectador defronte dos olhos do moribundo e das palavras de Dick Sutherland: "(...) no passado, toda a gente sabia o que acontecia quando um ser humano expirava: os familiares sentavam-se em torno do leito de morte, esforçando-se por consolar os moribundos, e muitos morriam na sua própria casa. Hoje, porém, a morte é algo que experimentamos pela primeira vez quando nos acontece. A maioria das pessoas morre no hospital, rodeada por máquinas, e assistir à extinção de alguém, sobretudo de um ente próximo, excede a nossa capacidade de resistência à dor. Porquê? Que existe de especial na morte que tanto nos perturba?" (144). Se as imagens televisionadas do filme *Zapruder* se revelaram "mais pungentes que a *Crucificação* de Matthias Grünewald" e tiveram um desempenho definitivo da "imaginação dos anos sessenta" (145),

(141) A Bondade das Mulheres, p.242
(142) A Bondade das Mulheres, p.243
(143) A Bondade das Mulheres, p.269
(144) A Bondade das Mulheres, p.277
(145) A Bondade das Mulheres, p.293

aquele simulacro da morte de Dick, agora "sepultado nos arquivos de filmes da BBC" (146), permitiu ao protagonista um ensaio para a libertação do peso da sua morte e do passado, e de um olhar renovado para as narrativas do presente e do futuro: "Volvi o olhar para o céu límpido sobre Shepperton e recordei como Dick falara da nossa perceção do tempo. Se a noção do tempo era uma estrutura mental arcaica, herdada dos nossos antepassados primitivos, talvez ele tivesse efetuado um primeiro movimento para a desmantelar" (147).

Ballard dedica um vasto capítulo do romance à exposição, que ele de facto promoveu no Laboratório das Artes de Londres, em abril de 1970, intitulada "Crashed Cars". O convite para a abertura da exposição apontava para a exibição de peças escultórias, numa estratégia laboratorial, de pesquisa para a escrita do romance *Crash*, mas que ao apresentar três automóveis amolgados, acidentados, como obras de arte, também desafiava o visitante, num tom controverso, com propósitos provocadores. Antes da exposição, como um introito, o protagonista descreve-nos o resultado de uma colisão automóvel nas imediações de Londres, em que participaram os seus amigos íntimos David e Sally, num simulacro que participa de uma retórica e uma estética com evidentes afinidades com *Crash*, mas também com *Atrocity Exhibition*. Jim identifica-se como "um figurante de um filme" quando acena de um "modo teatral" para um polícia, ainda antes de reconhecer quem integrava o habitáculo dos veículos. A descrição dos corpos de David e Sally apontam para uma encenação de geometrias, de um ensemble entre as formas humanas e os materiais e superfícies da máquina: "Reconheci o segundo carro e a perna branca apontada à estrada através da porta aberta do lado do passageiro. O Jaguar prateado de David achava-se desviado da faixa de rodagem, o para-choques cromado quase totalmente torcido. (...) Sally reclinava-se no espaldar, de pernas abertas, uma das mãos pousadas no braço de David. (...) Ao vê-los, fiquei impressionado com a sua atitude, como dançarinos imobilizados no floreado final de agradecimento dos aplausos. Estavam desinteressados do Jaguar, como se memorizassem para futura utilização a geometria exata das coxas de Sally e o cabedal rasgado do assento – o ângulo preciso entre a virilha de David e o volante" (148). O comportamento da assistência perante aquele evento aponta para as comunidades transgressoras de **Crash**, dos acidentes como matéria fertilizadora, mas também valoriza o simulacro, que apenas obtém significado e potência se registado, quando dialogado através das imagens e de futuras significações: "Espectadores que regressavam do festival aéreo deixavam os transportes numa rua transversal e no parque de estacionamento de um botequim junto do rio, para depois rodear o Jaguar e

(146) A Bondade das Mulheres, p.285
(147) A Bondade das Mulheres, p.289
(148) A Bondade das Mulheres, p.199

inspecionar os estragos com o olhar experiente de entusiasta a assistir a acrobacias no espaço. Duas máquinas de filmar portáteis registavam a cena, sem que os polícias efetuassem qualquer tentativa para o impedir, impressionados com os conhecimentos profissionais da simpática audiência. (...) ninguém deixava transparecer o menor interesse em acudir David e Sally, e um homem de casaco de cabedal de aviador até protestou quando surgiu uma ambulância e os tripulantes que retiravam Sally do carro bloquearam o raio de ação da sua dispendiosa máquina fotográfica. Acabava de nascer, ante os meus olhos, um novo tipo de teatro de rua" (149). David assume um papel aparentado ao de Vaughan em *Crash*, como sacerdote que predestina as propriedades dos embates automóveis, na sua capacidade de dissipar as necessidades de sexo e violência, que também evocava a infância em Xangai, em algo que Jim abraçará, inicialmente como espectador e depois como um fiel continuador e tomando como parceira Sally, no experienciar do sexo, no diálogo com as geometrias do automóvel: "Mantinha-se imóvel na penumbra, o olhar fixo no dístico parcialmente apagado na parede ao nosso lado (...). Abrira as pernas, numa imitação da postura no carro de David, após a colisão da Chertsey Bridge. Estava calma e excitada simultaneamente, a flutuar num sonho de violência e desejo" (150); "O interior estilizado do carro abraçara Sally com tanta intensidade como um amante"; "Enquanto eu os acariciava [os seios], ela observava-me inexpressivamente, como se quisesse ser violada por uma máquina. (...) conservou-me a cabeça a alguns centímetros do bico e traçou um sinal no seio – o diagrama de uma mutilação não imaginada. Expunha-se, não a mim, mas aos designers do seu carro, a David Hunter, em cujo procurador eu me tornara (...)" (151).

A exposição de carros sinistrados esteve quatro semanas no Laboratório das Artes, na procura de ensaiar novas formas para a Literatura, tal como Burroughs estava a fazer, nesse percurso que pretendia uma literatura em diálogo com o presente e com as novas formas de arte, inscritas na corrente da *Pop Art* de Andy Warhol, mas também da sua expressão no movimento londrino. De acordo com protagonista, os automóveis amolgados estiveram sob constantes ataques dos visitantes, o que revelava um desconforto emocional, um apelo à violência, num aparato de sensações dentro daqueles tempos, que Jim expressava como um relator de Ballard, nas notas do catálogo que acompanhava a exposição: "O casamento da razão com o pesadelo que impera nos anos sessenta deu à luz um mundo ainda mais ambíguo. Ao longo da paisagem das comunicações, cavalgam os espectros de tecnologias sinistras e os sonhos que o dinheiro pode comprar. Os sistemas de armas termonucleares e anúncios de refrigerantes coexistem num reino difícil dominado pela publicidade e pseudo-eventos,

(149) A Bondade das Mulheres, p.200
(150) A Bondade das Mulheres, p.204
(151) A Bondade das Mulheres, p.205

ciência e pornografia. A morte das emoções e sentimentos libertou-nos finalmente para seguirmos as nossas próprias psicologias como um jogo. Os carros sinistrados ilustram o cataclismo pandémico que mata centenas de milhares de pessoas todos os anos e incapacita milhões, mas é uma fonte de entretenimento interminável nos nossos ecrãs do cinema e televisão" (152). O protagonista encontrou os três automóveis amolgados em sucatas no norte de Londres, que os exibiam como peças anónimas de "um Louvre tecnológico", sendo que dos três se destacava um Lincoln Continental, uma limusine descapotável idêntica à utilizada por John Kennedy no evento do seu assassinato e que foi o veículo que provocou mais reações e violência na exposição, além das constantes "risadas nervosas e comentários jocosos", que também pretendiam questionar aqueles objetos como obras de arte. Ballard montou um circuito interno de televisão na galeria e contratou uma jovem mulher, para que na inauguração deambulasse nua pela exposição e entrevistasse os visitantes. A mulher, depois de observar os automóveis, apenas aceitou exibir os seios; no entanto, o efeito provocatório junto da assistência foi claramente superado: "Nenhuma inauguração de galeria do meu conhecimento degenerara tão rapidamente numa quezilenta reunião de alcoólicos. (...) os convidados vertiam vinho nos veículos, arrancavam os espelhos laterais e começaram a partir as poucas janelas intactas. (...) Com o aproximar da noite, os acontecimentos assumiram um cariz mais hediondo. Sally quase foi violada no banco de trás do Continental por um escultor alucinado para o qual ela imitava as posturas da viúva do presidente" (153).

Nos últimos capítulos de *A Bondade das Mulheres* sucedem-se os simulacros que envolvem a biografia do protagonista associada à rodagem de um filme – *Império do Sol* – em volta da sua infância em Xangai, e à consequente estreia em Los Angeles. A rodagem é descrita como o resgate de um sonho e uma materialização desse sonho no lugar mais inesperado, a quinze minutos de automóvel da residência de Ballard, numa grande produção de Hollywood como a família do protagonista nunca vira naquelas relações de vizinhança de trinta anos com os estúdios: "A cidade de recordação cujas ruas eu reconstituira dentro dos limites da página imprensa materializara-se numa fusão do real com o super-real. A recordação fora substituída por uma nova tecnologia de recuperação histórica, em que o passado, presente e futuro se podiam desmantelar e refazer ao sabor do capricho do produtor" (154). Como um círculo que se fecha, a poucos quilómetros dos estúdios de Shepperton, existiam edifícios que serviram de réplica à residência de Jim, na Amherst Avenue, em Xangai; verificou-se, então, num desalinho entre original e cópia, que afinal as mansões de madeira daquelas vizinhanças de Londres

(152) A Bondade das Mulheres, p.206
(153) A Bondade das Mulheres, p.207
(154) A Bondade das Mulheres, p.298

tinham sido o modelo para as réplicas que os britânicos edificaram nos subúrbios de Xangai na década de trinta, "como se as vilas do Vale do Tamisa fizessem parte da Grande Xangai" (155). Ballard havia escolhido ao acaso aquele lugar há trinta anos, no subúrbio de Londres, o que fazia dele um personagem dentro de uma narrativa coerente, estabelecida numa régua incerta do tempo, "um corredor de espelhos": a de um homem que escreveria um romance sobre a sua infância em Xangai, que serviria de base a um guião, que se transformaria num filme rodado nos estúdios de Shepperton e em casas que tinham inspirado a sua residência em Xangai, incluindo a participação dos vizinhos e dele próprio, como personagens secundários do filme de Spielberg: "Mais tarde, na longa sala sobranceira ao jardim encontrava-me entre os convidados da festa numa réplica virtual à casa da Amherst Avenue. Em cima da mesa junto de mim, havia exemplares da Time e da Life de dezembro de 1941, uma semana antes do ataque japonês a Pearl Harbor, e quase esperava que o telefone branco começasse a tocar para nos comunicar que devíamos partir no primeiro barco de passageiros para Singapura" (156).

O romance culmina essa cascata de simulacros, com a primeira vista de Ballard a Los Angeles, para assistir à estreia de *O Império do Sol*, em 1987. A companheira diz a Ballard que ele é uma espécie de Aladino, que deixou escapar do seu controlo a paisagem dos media, sobre a qual escrevera durante vários anos, pois teria um filme sobre a sua vida, sobre o seu romance, em inúmeros ecrãs e poderia ver, ao longo das estradas que serpenteiam Los Angeles, cartazes "do tamanha de um corte de ténis", "com o nome dele abaixo do dos produtores e do realizador" (157). O protagonista, por um lado, identifica aquele regresso a Xangai "dentro de um filme" como o "mais acertado", e até poderia afirmar que em grande medida "as filmagens principiaram há cinquenta anos" (158).No entanto, prevalece o potencial poder curativo, o encerramento de um ciclo naquelas projeções nos ecrãs de Los Angeles, "a Troia da sua imaginação coletiva": "(...) o filme desempenhara um papel mais profundo para mim – a visão da sua reconstituição magistral de Xangai fora o último ato de uma intensa catarse que levara décadas a chegar ao fim. Todos os poderes do cinema moderno se haviam conjugado para aquele exercício terapêutico. O puzzle resolvera-se – o espelho fora quebrado de dentro (...). Na minha mente, a imagem fundira-se com o seu original e recolhera-se sob as suas asas protetoras" (157).

(155) A Bondade das Mulheres, p.299
(156) A Bondade das Mulheres, p.302
(157) A Bondade das Mulheres, p.306
(158) A Bondade das Mulheres, p.305

1.2 – Paisagem dos Media

1.2.1 – O Mundo de Cristal: a Viagem ao Espaço Interior

O Mundo de Cristal (The Crystal World, 1966), quarto romance de Ballard, corresponde ao fecho da primeira fase da sua obra, espécie de súmula desse período, de que nos serviremos como um *raccord*, uma ligação, entre as ascendências de uma infância na guerra e o miolo da nossa narrativa ballardiana: a paisagem dos media. O protagonista Edward Sanders, um médico inglês especializado no tratamento da lepra, chegara a um posto avanço no interior de África, no Porto de Matarre, nos Camarões. Sanders encontrou um território de estradas bloqueadas e uma bizarra floresta petrificada que se expande e contamina os habitantes da região. A narrativa desenvolve-se numa drenagem do tempo que acompanha a cristalização da selva e dos seus elementos, como árvores, crocodilos e serpentes, que se transformam em joias vivas. É um cenário de catástrofe que impele a fuga da maioria dos residentes, mas que arrasta alguns, incluindo o protagonista, deslumbrados e disponíveis para abraçar aquelas transformações, fascinados, então, por aquela floresta saída da região dos sonhos.

Ballard afirmou ter encontrado pela primeira vez histórias de ficção científica quando estava estabelecido no Canadá, na academia de formação da Royal Air Force (RAF). Descobriu essas histórias em revistas que provocaram nele um forte impacto, pois conseguiam ligar-se "com aquele tempo em mudanças" e como não tinham a pressão de "se formatarem ao gosto comum", devido às tiragens relativamente reduzidas, "constituíram-se como um espaço de liberdade". Ballard publicaria, na antecâmara do seu trabalho de escritor, em várias dessas revistas, das quais se destacam os cerca de cinquenta contos publicados na *New Worlds*, uma das publicações de referência neste âmbito, existente desde 1936 (1). A década de 1960 estabeleceu, então, Ballard como um escritor de ficção científica, com romances percorridos por catástrofes, alterações na paisagem de um mundo ainda assim reconhecível, num tempo em mutação, propício a uma literatura de imagens e sensações: *The Wind from Nowhere* (1961), *The Drowned World* (1962), *The Drought* (1964) e *The Crystal World* (1966).

Numa introdução à primeira parte do romance – Equinócio (do latim, noite igual ao dia) – reclama-se desde logo o tempo e a sua drenagem como o mote da narrativa: "De dia pássaros fantásticos sobrevoam a floresta petrificada e crocodilos recamados de joias refulgiam como salamandras heráldicas nas margens do rio cristalino. De noite o homem iluminado correu por entre as árvores, os

(1) Entrevista a Ballard por Werner Fuchs e Joachim Korber, em 1982, Extreme Metaphors, p.140

braços como aros de fogo dourado, a cabeça uma coroa espectral (...)" (2).

O Porto Matarre é descrito como um lugar sem tempo, assombrado por uma penumbra permanente, que um dos personagens descreve ao protagonista, ao estabelecer afinidades com *A Ilha da Morte*, um quadro de Arnold Böcklin, um pintor suíço enquadrado no movimento artístico do Simbolismo, de grande influência no posterior movimento surrealista. Aquele lugar atrai Sanders, e a zona obscura da sua psique, que pretende ver-se livre das "questões de motivação e identidade que para ele estavam ligadas ao sentido do tempo e de passado" (3), designadamente uma relação ambígua com uma mulher de beleza sombria, Suzanne, que reencontraria agora casada, algo que o romance depois contextualiza, na sequência de uma fuga anterior do médico para um território imerso em doença (a lepra), que insinua um atracão dele por essa deterioração, degradação e morte, como um espelho da relação com Suzanne. O romance transporta, dos efeitos da infância em Xangai, uma literatura de paisagens que atravessam o tempo, como se fossem pinturas do movimento surrealista: "As folhas expostas à luz do sol eram tão escuras quanto as que ficavam mais abaixo, como se a floresta inteira absorvesse toda a luz do sol, do mesmo modo que o rio tinha esvaziado a cidade de vida e movimento. A escuridão do teto do arvoredo, os tons de azeitona das folhas achatadas, davam à floresta um peso sombrio ampliado pelas partículas de luz que tremiam no interior das suas galerias aéreas" (4).

Ballard concordava que, ainda durante aquelas histórias publicadas na *New Worlds*, o tempo conquistou o lugar de protagonista, na adoção de um formato mais livre e experimental, de narrativas soltas da linearidade, ocupadas de eventos a decorrerem em simultâneo. Seria uma antecâmara para as narrativas condensadas de *Atrocity Exhibition*, que herdaram o trabalho já desenvolvido na literatura moderna, designadamente nos romances de Virginia Woolf. Se a literatura do final do século XIX e início do seculo XX já havia iniciado a exploração dos estados subjetivos de consciência, Ballard propunha-se "pegar nos temas tradicionais e olhá-los do ponto de vista subjetivo, através do olhar da ciência e das mudanças induzidas por ela". Estes romances iniciais haveriam de constituir, então, um ensaio para *Atrocity Exhibition*, um romance laboratorial, preenchido de pequenas narrativas que apesar de terem um aparente protagonista, "um herói de traços subjetivos, que passou por um colapso nervoso, talvez a caminho da loucura", entregam o verdadeiro protagonismo à "paisagem experimental do mundo dos anos sessenta". Portanto, para Ballard não é decisivo "investigar sobre a sensibilidade interior dos personagens como fizeram os escritores modernistas", mas antes um foco da paisagem dos media, na "interceção da miragem da ficção com a realidade que todos vivemos": o mundo

(2) O Mundo de Cristal, p.7
(3) O Mundo de Cristal, p.18
(4) O Mundo de Cristal, p.25

exterior não é apenas um território de sonho, é construído de relações "concretas, vívidas", na relação com o tempo e a paisagem (5).

A literatura de Ballard apresenta uma recusa em embarcar em viagens para territórios extraterrestres. Nesta expedição à selva densa de África, tão devedora das portas abertas pelas alucinantes jornadas de o *Coração das Trevas* (Heart of Darkness, 1899) como de um relato de uma expedição da Idade Média ao *el dorado*, coloca-nos na presença de paisagens do nosso mundo, como casas coloniais abandonadas e outras ruínas, mas sujeitas ao derrame do tempo, o que torna a "Terra o único planeta alienígena" (6). *The Drowned World* lidara com o "passado", atributo conferido à água e ao alagamento do mundo; *The Drought* apontara ao "futuro", com a areia a servir como metáfora de um desastre nuclear; em *O Mundo de Cristal*, o diamante é usado como "símbolo" para forçar um presente intensificado, "uma pedra preciosa a definir uma estrutura atemporal" (7). Naquele período, no início dos anos sessenta, Ballard sentiu necessidade de "minar a noção de futuro", pois o presente apontava tantas opções, que o impelia a procurar o futuro no "agora", "um amanhã hoje". O escritor usa a imagem de uma bússola obsoleta para a conceção de futuro, presa a uma ideia de "destino para o qual nos movemos física e psicologicamente" (8).

O leitor começa a aperceber-se da insistência nas referências ao contraste entre luz e sombra, uma iluminação que coloca os objetos num tempo diluído e incerto, algo espoletado pelo dia do equinócio (21 de Março), quando o Sol atravessa o Equador, e que passará a inverter o que se espera da natureza, e que antecipa a indistinção entre dia e noite, um dos temas da fase final da obra de Ballard, e da presença de uma luz ininterrupta e triunfante, expressa num mundo do consumismo sem paragens: "Apesar do brilho compacto da floresta durante a noite, de dia a selva estava novamente escura e sombria, como se a folhagem estivesse a carregar de sol novamente" (9).

Num mundo em que as leis da física se encontram suspensas, persiste a imagética da guerra, como o uso do arame farpado e as reminiscências do majestoso clarão da bomba atómica, do ponto de vista de Xangai, como sequências produzidas em *technicollor* por Hollywood: "Estavam a contornar uma curva do rio, num ponto em que este se alargava, já perto de Mont Royal, e a água à frente deles estava coberta de um lustre róseo, como se refletisse um pôr do sol distante ou umas chamas de uma explosão silenciosa" (10). Sempre disponível para levar a jogo a mitologia da sua infância, Ballard utiliza as imagens da floresta cristalizada para ativar a memória do seu protagonista, na descrição das

(5) Entrevista a Ballard por Werner Fuchs e Joachim Korber, em 1982, Extreme Metaphors, p.141
(6) Simon Sellars no prefácio de Extreme Metaphors, p.xii
(7) Entrevista a Ballard (não creditada), em 1968, Extreme Metaphors, p.11
(8) Simon Sellars no prefácio de Extreme Metaphors, p.xv
(9) O Mundo de Cristal, p.53
(10) O Mundo de Cristal, p.76

imagens esquecidas durante quarenta anos, de um mundo paradisíaco iluminado por um brilho prismático e um tempo suspenso e imposto pelo inconsciente de Sanders.

John Gray inquiriu Ballard sobre as escolhas dos seus personagens, como se as suas vidas seguissem "geometrias" definidas por "cifras", por simbologia "já escrita". Ballard respondeu que a princípio os seus personagens identificam "detalhes suspeitos sobre as suas vidas" e começam "a investigar", mesmo desconhecendo "qual é a sua missão". Trata-se evidentemente de uma metáfora. Temos uma necessidade cíclica de avaliar as nossas vidas, o contexto familiar, o emprego. E por vezes é "necessário promover uma mudança", "redescobrir quem somos e qual é a nossa missão", pelo que os protagonistas de Ballard na procura de decifrar as suas vidas, permitem-nos questionar as nossas (11).

À descrição da estética e geometria de automóveis americanos abandonados, o romance reincide na apresentação estilizada dos helicópteros como um inseto peculiar e perigoso, uma criatura orgânica, em algo reminiscente de Xangai e que terá presença extensa nos livros seguintes. O aceleramento do processo de cristalização e a baixa de temperatura, são também equiparados a imagens de guerra: "A brilhante variedade de luz colorida tinha desaparecido, e um brilho de âmbar opaco movia-se por entre as árvores, deixando o chão à sombra. Ao mesmo tempo a temperatura tinha baixado bastante. (...) O frio aumentou, gelando-lhe a carne e fazendo com que as suas mãos se sentissem frágeis e descarnadas. (...) e teve o vislumbre de um soldado a correr a toda a velocidade por entre as árvores de gelo cinzento" (12).

O final da primeira parte de *O Mundo de Cristal*, sugere que à progressiva cristalização da paisagem corresponde uma suspensão do tempo, que é dada a ver no excecional curso de água e no seu movimento. O facto de todos os outros serem transformados (homens, animais e plantas) por aquele fenómeno a que o protagonista fica incólume, como fazendo parte de um mundo ainda em movimento, aclara a ideia de que aquele lugar é uma paisagem interior dele, uma projeção das suas memórias e do seu inconsciente. A intensificar estas tensões entre paisagem, tempo e movimento, a marcha hesitante de Sanders naquele território é descrita da esquerda para a direita como se víssemos imagens em movimento, um plano-sequência de um filme: "Correndo rapidamente em volta da casa, à medida que a zona de segurança avançava pela floresta, o Dr. Sanders atravessou os restos de uma antiga horta, na qual umas plantas de pé alto em vidro verde se erguiam como esculturas delicadas. (...) Durante a hora seguinte tropeçou pela floresta, depois de perder o sentido de orientação, levado da

(11) Entrevista a Ballard por John Gray, em 2000, Extreme Metaphors, p.381
(12) O Mundo de Cristal, p.86

esquerda para a direita pelas paredes que encerravam a visão" (13).

Chegam notícias de que aquele cataclismo, que imobilizava a paisagem, se estendeu a outros lugares do planeta, como Miami, Camboja e Chile, com a consequente evacuação das populações. No entanto, esta expansão parece afrouxar na mesma medida em que as metáforas associadas à cristalização do mundo correspondem a conexões estabelecidas com um passado remoto e as memórias do protagonista, que se movimenta na tentativa de resolução de um trauma particular, enquanto lida com um evento traumático para o mundo, como os simulacros de *Atrocity Exhibition*: "(...) a ausência de surpresa, confirma a minha convicção de que a floresta iluminada representa de um certo modo um período anterior das nossas vidas, talvez uma memória arcaica com a qual nascemos, memória de um qualquer paraíso ancestral no qual a unidade do tempo e do espaço é assinada por cada flor e cada folha. (...) na floresta a vida e a morte possuem um sentido diferente daquele que existe no nosso mundo baço. Aqui associamos sempre movimento com vida e passagem do tempo mas, da experiência que possuo da floresta de Mont Royal, sei que qualquer movimento leva inevitavelmente à morte, e que o tempo está ao serviço desta" (14).

Para Ballard, o tempo estabelece vínculos com a memória e o movimento, na condução às viagens ao nosso mundo interior, "último reduto da imaginação", onde é possível escapar ao "adormecimento de uma cultura de consumo de massas" e expressar "desejos recalcados" em fábulas que "escapam", "falseiam" o tempo (15). Eram as primeiras tentativas de produzir uma literatura que falasse com o presente, rejeitando as convenções que pareciam estacionadas na "forma linear como os vitorianos viviam", na procura de narrativas laboratoriais, expressas "em formas não lineares", em movimento, da mesma forma que na segunda metade do século XX, se assistia a programas de televisão, se falava ao telefone, se lia uma revista, em processos fragmentados, cada vez mais aproximados às narrativas de um sonho (16). Ballard apartava-se das formas de ficção científica e estabelecia a "coluna vertebral como sistema de relação com a memória do passado humano", um atlas que regista a "evolução", num laboratório que viaja no "sistema nervoso central para estabelecer uma estrutura temporal onde se desenvolve a narrativa" (17).

Mont Royal é uma réplica do mundo, onde uma ocorrência determinou a separação do tempo e do espaço, atribuindo-lhes autonomia. Sanders traça uma afinidade desta transformação do mundo com o avanço da lepra (metáfora para o vírus do tempo), da deterioração dos tecidos humanos, em cada um dos corpos, observada ao microscópio. Assim, a sua missão será combater este vírus e fazer convergir

(13) O Mundo de Cristal, p.87
(14) O Mundo de Cristal, p.93
(15) Simon Sellars no prefácio de Extreme Metaphors, p.xii
(16) Entrevista a Ballard por George MacBeth, em 1967, Extreme Metaphors, p.7
(17) Entrevista a Ballard (não creditada), em 1968, Extreme Metaphors, p.12

de novo tempo e espaço, "com um pé dentro do nosso fluxo temporal e outro fora como se o intercetasse num dado ângulo" (18). O tempo é definido como um toque de Midas, como o propulsor da transformação da paisagem, no estabelecimento de um diálogo entre matéria e antimatéria do universo, de que resultara uma nova noção, a de anti-tempo como quarta dimensão do contínuo de carga negativa.

A tensão entre paisagem e tempo que apontáramos às imagens do romance *Império do Sol*, reincidem aqui em sequências que descrevem a ação com a minúcia de um guião cinematográfico, mas com a principal preocupação de em cada plano podermos encontrar vários extratos do tempo, como fósseis que unificam máquinas (um helicóptero) e organismos: "(...) as quatro palas, jaspeadas e geladas como as asas de uma mosca gigante (...) cobertas pelas redes de cristal que decaiam das arvores mais próximas. A fuselagem do aparelho (...) tinha-se transformado numa enorme joia translucida, nas profundezas da qual, como cavaleiros emblemáticos montados na base de uma mó medieval, estavam sentados dois pilotos, gelados, aos comandos" (19). Neste discurso cinematográfico abundam frases curtas, a estabelecerem planos, enquadramentos de diferentes escalas, que traçam objetos, lugares, sons e ações: "(...) ao aproximar-se do homem de pé junto a um Land-Rover no pátio vazio do hotel, o sinal que ele fez com a mão foi respondido por um grito rápido. Um segundo personagem que patrulhava o hotel em ruínas correu pelo passeio. Uma lâmpada no tejadilho do carro apontava para a estrada em frente do Dr. Sanders. Os dois nativos, que vestiam o uniforme do hospital local, dirigiram-se para ele. Na luz que saia da floresta, os olhos húmidos deles olhavam para o Dr. Sanders enquanto o ajudavam a entrar dentro do carro, e os dedos escuros deles apalpavam o tecido ensopado do fato dele" (20).

São imagens alucinadas que aglomeram corpos humanos, criaturas aquáticas, vegetação e máquinas, que se transformam noutra natureza, onde se impõe o peso de organismos cristalizados, soltos das associações de tempo e espaço e das demais equações cumpridoras das leis da ciência, que promovem também a corrupção dos ciclos de vida e morte. Por conta das imagens produzidas nesta fase da obra, Ballard foi sendo acossado em entrevistas, inquirido sobre se teria escrito sob a influência de drogas, conhecida que era também a sua afinidade com Burroughs, exímio explorador sob o efeito de adições várias, como veremos mais adiante. Se em *O Mundo de Cristal* se induzem vários estados com "claras afinidades com uma trip de LSD", como um "mundo prismático" ou um "absentismo do tempo", em 1961 ainda ninguém falava de LSD, que o escritor experimentou pontualmente uns

(18) O Mundo de Cristal, p.94
(19) O Mundo de Cristal, p.110
(20) O Mundo de Cristal, p.135

anos depois, em 1967, tempos psicadélicos em que essa droga estava na moda. Em vários dos seus romances e contos desse período os personagens dispõem de "perceções aumentadas", que conseguem "apreender até a mais ínfima partícula do mundo", imersos numa "tempestade de sensações" desligadas das vozes do tempo; o escritor reitera, então, que todas essas narrativas apenas se devem à sua imaginação, ao "poder que o cérebro pode produzir sozinho", um território "mais fértil do que qualquer droga, do que qualquer estimulante artificial, químico (21).

A indicação de que há cada vez mais humanos a aderirem voluntariamente a este processo de cristalização acelerado, à espera de serem engolidos pelo brilho da floresta, volta a aproximar os mundos de Ballard e de Cronenberg, nesse desejo dos personagens de abraçarem as transformações ditadas pela tecnologia ou por um qualquer acidente de laboratório. Suzanne, uma anterior relação de Sanders, experimenta o fascínio das joias da floresta encantada, ao dormir de dia para explorar a selva à noite. A mulher lançara-se nessa transformação, sem questionar os reveses possíveis, como se fosse um prémio da nova natureza que se formava e que também permitia questionar a mortalidade, outra pedra de toque a juntar escritor e cineasta: "Receio que Max nunca compreenda aquilo que está a acontecer na floresta... quero dizer no sentido lato... a todos os nossos preconceitos de tempo e de mortalidade. (...) A vida, como uma abobada de vidros de muitas cores, tinge a branca irradiação da eternidade" (22).

Se o romance expõe com recorrência uma divisão entre luz e escuridão, no dentro e fora com a floresta, com o avanço da narrativa intensifica-se a clareza de que que estamos a navegar no espaço interior do protagonista e nas revelações da sua psique, dessa face sombria que representa a relação anterior com Suzanne, projetada através das metáforas da lepra, do negrume da doença. Como é comum em Ballard, os seus personagens não ocultam a condição de porta-vozes da sua literatura e Sanders expressa o desejo de mergulho naquele mundo cristalizado liberto de condicionalismos morais: "(...) Pode muito bem haver uma distinção fundamental qualquer entre luz e as trevas que tenhamos herdado das criaturas vivas mais antigas. (...) a resposta à luz é uma resposta a todas as possibilidades da vida em si. (...) essa divisão aqui é mais forte...talvez até seja a única...reforçada todos os dias com centenas de milhões de anos. (...) o tempo faz isto funcionar, e agora o tempo está a encolher e estamos a começar a ver os contrastes no interior de tudo com mais clareza. Não é uma questão de identificação de quaisquer noções de moral com as de luz e escuridão (...)" (23).

Ballard contextualizou que a ficção científica no início do seculo XX era "ditada pela ciência" e apontava

(21) Entrevista a Ballard por Werner Fuchs e Joachim Korber, em 1982, Extreme Metaphors, p.144
(22) O Mundo de Cristal, p.142
(23) O Mundo de Cristal, p.153

uma "visão científica para o futuro". No entanto, o evento das bombas atómicas largadas sobre Hiroxima e Nagasáqui questionou a "autoridade da ciência". O escritor antecipou que a ficção científica "migrará dos livros para o quotidiano", pois as histórias individuais e coletivas tenderão a transportar-se para o "nosso espaço-tempo interior", psicológico, em algo que o cinema e a música pop já incorporaram. Nesse movimento a relevância das leis da física afrouxaram na mesma medida da crescente importância das ciências biológicas, na eleição da "proeminência do espaço interior", definido por Ballard como o "reino da imaginação", lugar em que o "mundo exterior (a realidade) se encontra e se funde com o mundo interior (a mente)". O escritor afirma que os primeiros a promoverem essa combinação foram os pintores surrealistas, que projetaram paisagens desse "mundo interior", como um "prenúncio" de uma "interzona das duas esferas" (24).

Nos percursos pelo espaço interior de Sanders, reitera-se o protagonismo do tempo na definição da narrativa, num dentro e fora entre as ações do personagem no espaço mítico da floresta e um discurso que evoca outra dimensão da geometria do tempo, que atravessa épocas e séculos sem se submeter à cronologia. Despontam novas propriedades na luz produzida pela selva, na insinuação de uma compressão do tempo, que inverte o processo de cristalização, num presságio que contraria a finitude: "Talvez fosse este dom do tempo que levasse à atracão eterna pelas pedras preciosas, assim como por toda a pintura e escultura barroca. As suas volutas e cristas intrincadas, que ocupavam um espaço maior do que o do próprio volume, parecem igualmente conter um mais amplo tempo ambiente, oferecendo aquela premonição insubstituível da imortalidade que se sente em São Pedro ou no Palácio Nymphenburg. Por contraste, a arquitetura do século XX, com a característica nítida das fachadas retangulares não decoradas, de um espaço e tempo simplesmente euclidianos, que foi a do Novo Mundo confiante do seu avanço firme para o futuro e indiferente a essas inquietações de imortalidade que assombram a velha Europa" (25).

A participação de Ballard na *New Wave* britânica despontou da consciência de que o "*outer space*", que à partida parecia "uma paisagem ilimitada", era vasto, mas de "exploração complicada" e reduzível a um "panorama de estrelas e planetas". Assim, em contraste, propôs-se explorar as nossas cabeças, onde encontramos "um vasto e genuíno território infinito", que ele cunhou como "inner space" (26). As suas primeiras histórias foram publicadas nas vizinhanças do Sputnik-1, o primeiro satélite artificial (lançado em 1957), na inauguração da era espacial, "conforme as previsões dos clássicos da ficção científica". No entanto esta euforia colapsou no final da missão do Skylab, em 1974, tendo sido a "primeira aterragem que não foi transmitida pela televisão". A era espacial terá

(24) Entrevista a Ballard por Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors, p.123
(25) O Mundo de Cristal, p.167
(26) Entrevista a Ballard por Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors, p.124

afrouxado, pois ao investimento dos estados deixou de corresponder o interesse da generalidade da população. Ballard explicou esse desapego atendendo a que esse período caiu num fosso entre "duas eras", "a revolução industrial e a revolução gerada pela informática", na criação da inteligência artificial. Por isso, a escala de grandeza de "colocar o homem na Lua" não foi muito diferente da "construção do Queen Mary" ou do estender dos "caminhos de ferro" no século XIX (27). Segundo o escritor a década de 1960 assinalou uma "inversão das necessidades da população": precisavam de "uma vida sexual satisfatória", de se libertarem das neuroses, e o consumismo não conseguia providenciar mais do que um emprego, uma casa, um automóvel ou uma máquina de lavar. Exemplificava com os protagonistas da cultura popular, como os Beatles, que se moveram dos grandes automóveis, das roupas extravagantes e dos concertos de estádio, para a exploração do "misticismo, da meditação ou da pseudofilosofia das drogas psicadélicas". Em suma, gerou-se uma corrente em oposição ao "Kennedy Space Center: as estrelas e os planetas passarão a estar fora (out) (do foco de interesse), a corrente sanguínea e o sistema nervoso central eram agora o âmago (in)" (28).

O desfecho da narrativa de *O Mundo de Cristal* promove um encontro, uma fusão entre a ciência e a religião. O penúltimo capítulo assinala esse movimento, a partir de uma igreja e dos seus ícones - os rostos de José, de Jesus, de Maria e dos discípulos -, que se soltaram do pequeno altar, para uma projeção psicadélica daquelas pinturas se expandirem agora para num novo e ampliado templo, a selva, "na celebração final da eucaristia do Corpo de Cristo", lugar onde "tudo se transfigura e ilumina, unido no último despojamento do tempo e do espaço" (29).O padre Balthus entregou, então, a cruz das joias a Sanders, que passou a carregar a "pesada cruz ao ombro" (30), adquirindo a condição de protagonista messiânico. Sanders propôs-se redimir, com aquela cruz milagrosa, a graciosa sarabanda proporcionada por desfigurados e desesperados leprosos, dominados pelas luzes e joias da floresta, a começar por crianças que estavam semi-cristalizadas, em processo de fusão com as margens do rio.

Depois de terminada a sua missão, Sanders conseguiu escapar, mas prosseguiu a sua obsessão de debelar todas as lepras do mundo, todas as guerras e todos os traumas, num simulacro continuado. Perante duas realidades que se extinguiram naquele contexto, designadamente a medicina e a religião, para o protagonista fora alcançado um estado privilegiado, em que deixara de ser "importante a distinção simples entre a vida e a morte" (31). Excluía-se a existência depois da morte, na versão sentimentalista das religiões vigentes, para receber a "oferenda da imortalidade", na adesão

(27) Entrevista a Ballard por Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors, p.123
(28) Entrevista a Ballard por Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors, p.126
(29) O Mundo de Cristal, p.183
(30) O Mundo de Cristal, p.186
(31) O Mundo de Cristal, p.195

incondicional àquela selva, na participação do grupo de "apóstolos do sol prismático" (32). Sanders depois de chegar à clínica em conversa com outro médico é resoluto: "Mais do que tentar curar esses pacientes, deverias pô-los numa lancha e enviá-los pelo rio acima até Mont Royal" (33).

(32) O Mundo de Cristal, p.190
(33) O Mundo de Cristal, p.195

1.2.2 – The Atrocity Exhibition

1.2.2.1 – Marilyn Monroe, Norman Mailer e o Sonho Americano

> "É quase impossível a nossa razão assimilar que um homenzinho solitário derrubasse um gigante no meio das suas limusinas, das suas legiões, da multidão e da segurança que o rodeavam. Se uma pessoa tão insignificante destruiu o dirigente da nação mais poderosa do planeta, então estamos mergulhados num mundo desproporcionado, e o universo em que vivemos é absurdo".
>
> Norman Mailer (1)

A obra de Norman Mailer atravessou a História dos EUA na segunda metade do século XX, num diálogo, por vezes de forma estridente e mediática, com os solavancos e traumas desse período, questionando o modo de viver americano, como uma projeção de um escritor que desde a adolescência denotou atitudes de inconformismo e rebeldia. Pouco depois de se formar em Harvard em engenharia aeronáutica, Mailer foi mobilizado para a guerra no Pacifico, em 1944. Dessa experiência no conflito brota o seu primeiro romance – *Os Nus e os Mortos* – publicado em 1948 (tinha Mailer 25 anos). A obra, fortemente contaminada pelas "formas de escrita jornalística", encontrou uma notável aclamação do público e da critica, tendo obtido o Prémio Pulitzer. Numa obra que também integrará além dos romances, o ensaio, biografias e até realização de filmes (em *Maidstone*, que realizou em 1970, ensaiou uma candidatura a Presidente), Mailer cunhou uma obsessão de questionamento do sonho americano, com esboços de como a arte poderia lidar com a ideia da América e da relação com o individuo, na descoberta das "possibilidades criativas da violência e da marginalidade", uma forma de catarse de recalcamentos e frustrações, válidas para o indivíduo e para a nação. Exemplos disso são os romances *Um Sonho Americano* (An American Dream, 1965) e *Why Are We in Vietnam* (1967), sendo que o conflito incompreensível para os americanos teve um grande envolvimento de Mailer que, além de o incorporar em várias obras, também participou de manifestações e até foi detido durante esses conflitos. Destacaremos aqui sobretudo, *Marilyn Marilyn: A Biography* (1973), uma biografia romanceada do grande ícone do sonho americano, da sua ascensão e colapso, engolida pelas tensões resultantes do seu relacionamento com John Kennedy e das especulações em volta do envolvimento do FBI ou da CIA na morte da atriz, que a colocaram no pedestal do escritor. Como sintetizou Eduardo Prado Coelho, os heróis de Mailer "são figuras extremas, assim como os mundos ou modelos que os habitam. Polarizados em torno de binómios como: Deus e

(1) A citação de Norman Mailer abre o romance 11/22/63 (2011), em que Stephen King usa uma viagem no tempo de um personagem, como um manifesto político para salvar John Kennedy e o sonho americano (p.9)

o Diabo, o negro e o branco, o canibal e o cristão, a doença e a energia vital" (2).

Stephen Rojack é o protagonista de *Um Sonho Americano*. Rojack é um herói americano, condecorado pela participação na guerra, com passagem pelo Congresso dos EUA, a que somou a apresentação e direção de um programa de televisão. Além do estatuto de herói e de intelectual, o protagonista é casado com Deborah, filha de um dos homens mais poderosos da nação. O romance encontra o protagonista no declínio de uma montanha russa, expresso num casamento fracassado e corrupto, que impele Rojack a assassinar a mulher e a tentar encenar o suicídio dela.

Pierre Dommergues descreveu o protagonista de *Um Sonho Americano* como se fosse um alter ego de Mailer, "alguém que não se contenta em jogar com as palavras como o romancista com quem se identifica: age com a mesma facilidade com que se exprime". O parapeito por onde Rojack desliza a 30 metros de altura é uma poderosa metáfora da pré-ruína do sonho americano, que o romance intensifica no encontro do protagonista com o sogro poderoso e rico, que "negoceia em drogas e política e que o convida a caminhar sobre um parapeito ainda mais alto que o anterior, com a secreta esperança de que ele perca o equilibro". O personagem lida com demónios ora reais ora imaginários, onde se mescla violência e sexualidade, drogas e álcool, assassinatos e suicídios, com Mailer a "transformar em verdadeiros mitos estes elementos que fazem parte da vida (real ou sonhada) de todos os dias", numa renovação das formas e das sensações, em que "a sirene dos carros da polícia ou odores de toda a espécie substituem os objetos e os sentimentos: odor de derrota ou de salvação" (3).

O romance abre com a frase – "Conheci Jack Kennedy em novembro de 1946" (4), uma amizade com o futuro presidente cimentada com a partilha de uma mulher no banco de trás de um táxi, para celebrar a eleição dos dois para o congresso. Nessas primeiras páginas também despontam o tema do medo e da perceção da morte, com o protagonista a recordar a participação na guerra, sob o perfume da alienação e da sedução pela morte, num pelotão formado por "sulistas obstinados e jovens mafiosos do Bronx": "(...) de tal modo que a morte, naquela noite, pareceu-me pela primeira vez uma possibilidade consideravelmente mais agradável que a minha situação nalguma futura desordem. (...) não me importava quanto tempo ainda continuaria vivo. Quando conduzi o grupo, colina acima (...), eu estava tão preparado para morrer de espanto que nem tive medo" (5).

Com as palavras homicídio e a falhanço a espalharam-se pelas páginas do romance, a mulher, Deborah, é apresentada num contexto de atração por uma natureza primordial, de dentro de "uma

(2) Prefácio de Os Exércitos da Noite, por Eduardo Prado Coelho, p.6
(3) Prefácio de Um Sonho Americano, por Pierre Dommergues, p.2
(4) Um Sonho Americano, p.9
(5) Um Sonho Americano, p.11

floresta concebida por Rosseau", um calor que depois se transformará em podridão e morte (6): "Quando sentia amor, era formidável; fazendo amor dava a sensação de ter mantido uma relação carnal com um animal preso. Não era apenas o odor, aquele cheiro (...) do javali selvagem no cio, aquele odor quente de uma galeria do Jardim Zoológico; não, havia alguma coisa mais, o seu perfume talvez, um quê de santidade (...)" (7). A morte de Deborah provoca a abertura das portas da perceção, no explicitar de novas geometrias e cores, novos sons, novas realidades e novos odores, resultado do sacrifício do sonho americano, levado então ao seu extremo ou exposto no seu reverso, na devolução dos corpos a um estado selvagem e primordial, em que se junta a morte e o sexo, a criação e o diabo, no decorrer de uma caçada peculiar exposta numa literatura de sensações, à procura do desenho de realidades construídas pela imaginação, pela projeção dos mundos interiores das personagens.

A leitura do romance contamina o leitor de uma sensação de alienação, de indistinção entre a realidade e um patamar alternativo, com evidentes ecos da biografia de Mailer (que insistia em muitas vezes se colocar dentro dos seus romances), processado pela tentativa de assassinar a mulher, numa afinidade evidente com a literatura de Ballard, nessa procura de que a obra produzida dialogue com os traumas pessoais e coletivos e lhes introduza uma luz renovada e catártica, e daí a presença da guerra do Vietname, mas também a crise dos mísseis em Cuba. Nas contantes oscilações entre a realidade e as fantasias, o protagonista convoca a paisagem dos media, como num simulacro num cabaret, em que desfilam as loiras platinadas de Hollywood: "Não se parecia nada com Marlene Dietrich, mas exercia o mesmo fascínio, aquela curiosa sugestão de terra de ninguém, em que não podemos distinguir a exaustão da sombra da espionagem. Então o demónio, bom ou mau, dos poderes telepáticos, introduziu-se nela quando começou a cantar 'Aquela Dama é uma Vadia', mas numa versão curiosamente rouca e menor, como se na verdade a Dietrich lhe tivesse tocado a laringe com o dedo" (8).

Outra das características do romance é a cascata de diálogos entremeados pelo discurso interior do protagonista, numa expressão do seu mundo interior e dos seus demónios, que é tanto uma viagem pela mente, como pelo corpóreo. Essa expressão do corpo é especialmente notada nas sequências de sexo, em que se alia uma quebra das convenções com a presença de odores, que testemunham uma memória que vai para lá de relógios e calendários, como quando o protagonista interage sexualmente com Cherry, a criada: "Mas não nos unimos como amantes, antes como animais tranquilos que se cruzam numa nesga da selva para se copularem numa clareira; eramos iguais" (9). São apresentadas

(6) Um Sonho Americano, p.32
(7) Um Sonho Americano, p.46
(8) Um Sonho Americano, p.115
(9) Um Sonho Americano, p.149

recorrentes analogias entre os personagens e o mundo animal, numa denúncia de que a civilização nos tolheu, nos incapacitou relativamente a um conjunto de características inatas, que os animais ainda conservam: "Segundo essa lógica, a civilização constitui o roubo mais bem-sucedido, embora imperfeito, de um aglomerado desses segredos, e o preço que temos pago é a aceleração do nosso senso particular de um desastre enorme embora indefinível, que nos espera" (10).

Rojack encontra-se, então, num hotel com Kelly, o pai de Deborah, espécie de representação da América, com ligações extensas, desde os muçulmanos ao New York Times, à Igreja, à CIA e à mafia, o símbolo do patrono da América, que nos remete também para as ligações promovidas em volta de JFK que atuava como um íman, que de repente, de forma trágica se quebrou em Dallas, mas que é ainda um mito bem vivo, o motor da narrativa da América, sendo que foi através do mártir que o protagonista conheceu a futura mulher. Rojack experimenta a metáfora do desejo da queda, da vertigem do fim do sonho americano, como um funambulo que caminha num estreito parapeito entre a queda e o medo, na expressão de um tempo, o dos anos 1960: "Abri as portas que davam para o terraço, e atravessei-as. Era um bom terraço, talvez de nove metros de largura por seis de comprimento, caminhei até à extremidade e olhei por cima do parapeito de pedra, de cerca de metro e meio de altura, lá para baixo, para a rua, trinta e tantos andares de queda vertical, uma queda e uma parada, pavimento molhado e comecei a sentir aquele desejo, novamente, leve como o primeiro acorde de um instrumento numa sala vazia" (11). O confronto do protagonista com o sogro é como um encontro de duas criaturas mitológicas mergulhados numa escuridão, "como dois caçadores, na meia noite de uma selva" (12). Neste contexto, Kelly é tanto a imagem do sucesso da América, da riqueza e da notoriedade, de alguém que pagou o preço mais elevado, de uma alma vendida ao diabo, que seduziu a filha (com quinze anos), por entre um vasto território de violência e insanidade, "até aos poços sombrios da Lua" (13).

O epílogo de *Um Sonho Americano* desenha-se em percursos pelas grandes estradas americanas, com passagens por oficinas e motéis, como uma autópsia da América, da sua paisagem e do seu *glamour*, como um corpo que fora outrora sadio e aromático para agora ser tomado pelo odor das vizinhanças da morte. O romance de Mailer e o seu carácter elegíaco antecipa *Olá, América!* de Ballard, na "viagem pelas terras secas e ásperas do Oklahoma, Norte do Texas, Novo México, pelos desertos do Arizona e pelo sul do Nevada, onde Las Vegas parece um espelho da Lua" (14). Também os "cartazes

(10) Um Sonho Americano, p.185
(11) Um Sonho Americano, p.258
(12) Um Sonho Americano, p.274
(13) Um Sonho Americano, p.292
(14) Um Sonho Americano, p.305

do tamanho de uma montanha" (15) parecem gerados pela escrita de Ballard numa Las Vegas tão enquadrada por um "céu de aspeto sombrio" como por "ruas tão iluminadas" que apresentavam "mais claridade que na Broadway na véspera de ano novo" (16). Se a primeira linha do romance ecoava o presidente assassinado, o luar de Las Vegas, das últimas linhas do romance, e "o néon de anúncios de altura descomunal, de dez andares", suspirava que "Marilyn manda lembranças", como se fosse a porta-voz dos anjos sacrificados da América (17).

No início de *Marilyn: A Biography* (1973), Norman Mailer estabelece as regras subjacentes à escrita daquela biografia em forma de romance, ou vice-versa, de uma vida assente no "crepúsculo entre a realidade e a fantasia", o que por si só ditou as condições peculiares na escrita do livro (18). Assegurava que nenhum dos assuntos "poderia ser inventado", sendo necessária a apresentação de "evidências" sempre que os factos descritos "fossem polémicos". Mas isso, não o impediria de "imaginar o interior de muitas vidas fechadas e silenciosas", com a "sanção do romancista", para expressar muitos dos "impulsos inconfessos" da atriz e das pessoas que a rodearam (19).

As primeiras páginas desenham um espelho ampliado da América, que explorará uma dualidade: publicidade e trauma. A década de 1960 será percorrida por um conjunto de "desastres espirituais", na morte trágica de "reis e rainhas americanos": os irmãos Kennedy, Luther King e Marilyn, "o último dos mitos a florescer no longo anoitecer do sonho americano". Seria, então, uma década que anunciava as mais ambiciosas transformações da sociedade americana, mas que terminaria com um longo brado, expresso nas televisões, a contorcer-se "como uma lagarta nas vísceras estéticas da entorpecida barriga americana" (20). Mailer associa esse fim de um tempo à ascensão de Richard Nixon, sendo que o livro está polvilhado de referências àquele Presidente, pois *Marilyn* foi escrito quando Nixon estava a ser fustigado pelo escândalo Watergate, que o levaria a renunciar em agosto de 1974.

A década anterior, a dos anos de Eisenhower, que viveu à sombra do pós-guerra, da sua vitória e do *baby boom*, colocara a América a esticar as possibilidades do universo. Mailer desenhou uma metáfora para essa década, numa promessa de "sexo fácil e doce", como "um alimento democrático" (21), que iria encontrar no corpo voluptuoso de Marilyn a possibilidade de satisfação de "qualquer necessidade humana", uma história de amor dos homens com a sua América (22). Diana Trilling antecipava o

(15) Um Sonho Americano, p.307
(16) Um Sonho Americano, p.306
(17) Um Sonho Americano, p.308
(18) Marilyn: A Biography, p.15
(19) Marilyn: A Biography, p.20
(20) Marilyn: A Biography, 9
(21) Marilyn: A Biography, 10
(22) Marilyn: A Biography, 7

manancial de contradições de Marilyn, numa "ousadia com a qual se podia exibir e ainda assim nunca ser grosseira", uma sexualidade exuberante equilibrada em "mistério e mesmo reticência", uma voz que podia apresentar "laivos de excitação erótica" e ainda assim parecer a "de uma criança tímida". Mailer assinou-lhe atributos que contrabalançavam "franqueza" e "arrogância", "complexo de inferioridade" e obstinação, ambição e ignorância. Um "espelho ampliado" dos americanos daquela geração, "que se curvava à publicidade mais rápido do que uma prostituta agarraria um punhado de dólares", mas com atributos mais do que justos, pois "podia iniciar um tumulto ao deixar cair uma luva numa estreia" (23). Forjada em tantas possibilidades, as de uma época, a estrela maior do firmamento de Hollywood conquistaria para si o altar do "fantasma dos anos 1960" (24).

Marilyn Monroe nasceu em junho de 1926, fora do casamento, numa zona pobre de Los Angeles. Passou a infância entre orfanatos e famílias de acolhimento, devido à incapacidade da mãe e à ausência do pai, que não a reconheceu. A pequena Norma Jeane Mortenson viveu num lar adotivo desde os seis meses, sendo que a mãe, que trabalhava como técnica de cinema em Hollywood, a visitava aos fins de semana. Os dois filhos do anterior casamento de Gladys Monroe Baker ficaram à guarda do pai, Charles Stanley Gifford. A avô, Della, que vivia próximo do lar, terá tentado raptar e sufocar Marilyn, naquela que seria a sua primeira memória (13 meses). A avô depois foi internada num manicómio, tendo aí falecido em agosto de 1927, o que levou Mailer a projetar aquela infância como uma metáfora da "América, um pântano insano" (25). Esse sufocamento seria o primeiro de vários traumas de Marilyn, o que a impedia de dormir muitos anos depois, como uma heroína de Shakespeare, em algo que o dramaturgo Arthur Miller, seu futuro marido, confirmaria: "o sono era o seu demónio" (26). As linhas de Mailer balançam entre as possibilidades, de uma avó insana que poderia considerar ser "seu dever matar os descendentes" (27) ou daquela história ter sido alterada por uma memória ficcionada, pois um dos talentos de Marilyn era inventar histórias minuciosas para atrair piedade.

Enquanto Gladys, agora montadora de filmes na Columbia, reunia condições para voltar a residir com a filha, ocorreu o poderoso trauma da morte de um cão, na sequência dos disparos de um vizinho, um evento que haveria de condicionar o desenvolvimento da linguagem de Marilyn: "A principal alegria de falar no seu quinto ano deve ter sido assobiar para o cão, e agora o cão estava esquecido e a alegria da fala, emperrada" (28). A criança mudou-se, então, com a mãe para Hollywood, 12 anos antes de

(23) Marilyn: A Biography, 11
(24) Marilyn: A Biography, 12
(25) Marilyn: A Biography, 36
(26) Marilyn: A Biography, 37
(27) Marilyn: A Biography, 38
(28) Marilyn: A Biography, 48

começar a sua carreira. Mas, três meses depois, a mãe enlouqueceu e foi internada no mesmo hospício da avó. A relação, já distante, tornara-se numa separação de doze anos. A próxima paragem de Marilyn, aos 9 aos, foi no orfanato de Los Angeles, no qual permaneceu durante 21 meses, estada que teria uma forte influência na "identidade fragmentada", a deambular entre uma vida vazia e uma fantasia interior disforme, resultado da "tolerância pela apatia e pelo torpor" que ali desenvolveria e que resultaria no futuro na incapacidade de se concentrar, de cumprir horários e de decorar diálogos (29).

Na mesma rua que o orfanato, do outro lado, Norma Jean pode avistar o néon da RKO, estúdio onde ela iria rodar, dezasseis anos depois, *Clash by Night* (1952) de Fritz Lang. Enquanto a biografia insinua que aquela criança já sonhava com Hollywood, Mailer conta-nos a história do uso do pó de arroz, que tem versões distintas, a da diretora do orfanato e a de Marilyn, mas independentemente da descrição se enquadrar no registo da verdade ou da ficção, já assinala os atributos da estrela: "(...) enquanto sai o pó de arroz e entra o espelho, de uma futura artista concebendo um grande esquema na iluminação de um instante: é possível pintar-se a si mesma como um instrumento da sua vontade!" (30). A adolescência foi feita da convicção de dominar a própria vida, de se libertar da carga das vidas anteriores numa existência, então, decidida pelas ações da própria, para escapar às raízes da insanidade, na procura de uma identidade, pois a "insanidade" é como "estar enterrado vivo" (31). A dar os primeiros passos em Hollywood, aos 25 anos, Marilyn descobriu a identidade do pai e procurou-o. O homem, um industrial, preocupado com as consequências financeiras, mandou Marilyn ter com o advogado dele. Mas mais interessante, nessa obsessão por suprir a ausência do pai, é um dos episódios, ainda na adolescência, em que Norma Jean "mantinha uma fotografia de Clark Gable na parede e mentia às amigas do colégio, a quem dizia" que o galã "era o seu pai secreto" (32). Um ano antes da sua morte, Marilyn dividiria o ecrã com Gable, em *The Misfits* (1961), naquele que seria o seu último filme completo a estrear (mais abaixo dedicaremos mais algumas linhas ao filme realizado por John Huston).

Norman Mailer refere-se várias vezes a *My Story* (1974), a biografia de Marilyn da autoria de Ben Hecht, um dos grandes guionistas do período dourado de Hollywood. Mas, essas citações são quase sempre carimbadas de factoides, como quando são relatados trabalhos forçados e humilhações durante a adolescência da rapariga: "(...) obrigada a entrar na banheira por último, na água suja dos outros. Que imaginação possuía: a de uma América perdoando-a por qualquer pecado depois daquela

(29) Marilyn: A Biography, 57
(30) Marilyn: A Biography, 61
(31) Marilyn: A Biography, 25
(32) Marilyn: A Biography, 22

medonha imersão!" (33). Essa biografia também refere a passagem de Norma Jean por sete ou oito lares adotivos, depois do orfanato, o que Mailer considera mais uma vez um conteúdo potencialmente ficcional. Depois, a adolescente iria viver com Grace Mckee, uma amiga da mãe, sendo apelidada por Grace e pelo marido de ratinha, pois apenas se sentava e ouvia, muito tímida, com um riso que parecia um guincho (nos seus filmes demonstraria dificuldades em rir). Grace também relatou o percurso no colégio de Norma Jean como mediano, com exceção do inglês, devido ao seu gosto pela escrita de poesia e ensaios.

Já com 12 anos, Marilyn conheceu Ana Lower, tia de Grace, naquela que foi talvez a relação mais feliz e mais longa (1938-1948). Gentil e amorosa, Ana Lower era terapeuta espiritual da Ciência Cristã, uma igreja que a adolescente passou a frequentar. É aqui que ocorreu uma espécie de "metamorfose", que torna Norma Jean "o objeto sexual de cada bairro por onde passava", como se tivesse obtido uma "súbita coroação do sexo", uma deusa do sexo santificado (34). Era um tempo em que a rapariga era várias vezes surpreendida no quarto a imitar personagens, que vira no grande ecrã a serem interpretadas por duas das grandes atrizes daquela época: Norma Shearer e Bette Davis. Esta transformação da rapariga é conivente com uma das suas memórias, potencialmente efabulada, dos seus pensamentos numa tarde, numa praia da Califórnia, após o seu primeiro período: "Desde os 13 anos que percebi que pertencia ao mundo. Não devido ao meu talento ou à minha beleza, mas porque nunca tinha pertencido a ninguém. O público era a minha família o meu príncipe encantado, o porto de abrigo com que podia sonhar" (35).

A rapariga emanava sexo, uma libido transbordante, dir-se-ia animalesca, mas ainda sem tradução pela experiência, antes "um espelho dos prazeres daqueles que a olhavam" (36). Aos 16 anos, é empurrada para o casamento por Ana, Grace e a Ciência Cristã, com a fundamentação de que isso lhe permitiria escapar a mais um orfanato. O casamento com Jim Dougherty é tão alimentado como boicotado por aquela "droga do sexo feminino": O que atrai o bom atleta que há nele é que nenhuma rapariga na vizinhança é tão desejada; o que assusta o bom atleta que há nele é que existem melhores atletas no mundo" (37). Marilyn passará a interpretar uma boa dona de casa e uma esposa apaixonada, enquanto simulava o prazer no sexo, como um sintoma latente da sua ausência de identidade: "uma atriz, um passeio a cavalo do qual finalmente se desmonta" (38). Enquanto o marido era convocado pelo serviço militar e embarcava para a Austrália (em 1944), depois de dois anos juntos, Marilyn começava a

(33) Marilyn: A Biography, 63
(34) Marilyn: A Biography, 68
(35) Devenir Marilyn, documentário de 2021
(36) Marilyn: A Biography, 70
(37) Marilyn: A Biography, 74
(38) Marilyn: A Biography, 81

trabalhar numa base militar com a sogra, a embalar paraquedas.

Podemos considerar que a mola para o seu início de carreira ocorreu quando Marilyn posou como operária para um fotógrafo da Yank, uma revista semanal publicada pelo exército americano durante a Segunda Guerra Mundial. Num mundo liderado pelo olhar dos homens, esta ascensão inicial da jovem mulher estará muito relacionada com vários fotógrafos e depois de uma formação numa escola de modelos envolveu-se com André de Dienes e pouco depois pediu o divórcio. Numa altura em que as *pin-ups* eram tão importantes para o esforço de guerra como o armamento, André de Dienes tentou convencer Marilyn a posar nua, mas ela recusou, dizendo que um dia seria uma grande estrela de cinema. Os dois ficaram noivos, mas na ausência dele Marilyn terá saído com outros homens; ela quebra o noivado. Nos anos seguintes mantiveram uma relação de amor-ódio da parte dele, que continuou a fotografá-la e ocasionalmente a fazerem sexo. Mailer diz-nos que "o romance com Dienes também fala do amor dela pela câmara" (39), o que vai ao encontro da intuição de que Marilyn, já atriz, dizia ter desenvolvido desde muito cedo: antes da metamorfose perante os fotógrafos, estudava as posições da anatomia, o tipo de luz e os enquadramentos que a favoreciam; ao contrário do que os fotógrafos pensavam, era ela que se servia deles para se destacar.

A ascensão de Marilyn em Hollywood foi lenta, dolorosa e ambígua, até chegar ao estatuto de fantasia universal. Depois de ter sido uma pequena sensação como modelo e perante o boato do interesse do magnata Howard Hugues, Marilyn tornou-se loira. O primeiro teste em Hollywood haveria de render-lhe o primeiro contrato com um grande estúdio, a 20th Century-Fox de Darryl F. Zanuck, mas o que vale a pena realçar são as palavras do cineasta Billy Wilder, que a dirigiria anos depois, no pináculo artística da carreira dos dois: "O impacto da carne é raro"; "carne que fotografa como carne. Sentimos como se pudéssemos estender a mão e tocá-la" (40). Mas nos primeiros anos atribuem-lhe pequeníssimos papeis e parcos rendimentos, e por isso tem de trabalhar como modelo fotográfico: as fotos neste tempo mostram uma jovem loira rigorosa e sensual na exibição sexual do que seria mais tarde. Mailer acrescentou que as fotografias desse período não permitem especular sobre a sua vida íntima, no entanto ela "parece a loira mais popular do bordel mais caro de Acapulco" (41), e o escritor detém-se no olhar dela, que apresenta "o mesmo olhar vazio", que muitas vezes se encontra nas prostitutas e que para Mailer constituía "parte da atracão que o mundo sentia por ela", pois "essa expressão (...) sugeria que o prazer sexual e o amor poderiam ser obtidos em doses diferentes, com pessoas separadas" (42). Depois de dois anos a penar em Hollywood, em 1949/1950 surgem dois papeis para Marilyn, que

(39) Marilyn: A Biography, 90
(40) Marilyn: A Biography, 106
(41) Marilyn: A Biography, 125
(42) Marilyn: A Biography, 123

embora com pouco tempo na tela, obtêm numa análise futura com um forte valor simbólico. Em *Love Happy* (1949), onde contracenou com os Irmãos Marx, o seu famoso movimento de ancas despontou pela primeira vez num filme e Mailer relata o comentário do "olhar malicioso" de Groucho Marx, enquanto "devora o charuto", perante "a selvagem atracão que" a anca e as nádegas "de uma mulher desconhecida exerce sobre ele": "Possuiu-me por detrás, eu sou tua" (43). Depois de se envolver com o agente Johnny Hyde, ele colocou-a em *All About Eve* (1950), um filme sobre a ambição desenfreada de uma atriz, que Marilyn testemunha com um pequeno papel. Ainda antes da morte repentina de Hyde, o agente conseguiu um novo contrato com a Fox (de 750 dólares por semana) e convenceu a atriz a fazer uma cirurgia estética para corrigir pequenas partes do nariz e do maxilar. Uma curiosa nota para a recusa de Marilyn em casar com Hyde, pois ela não trocaria a sua ambição pela ascensão como atriz, como protagonista de Hollywood, pelo conforto de ser a viúva de alguém (Hyde já tinha mais de cinquenta anos), mesmo com a garantia do estatuto social e financeiro que isso lhe conferiria.

Após a morte de Hyde, a atriz andou um pouco perdida em Hollywood durante dois anos, com pequenos papéis numa quase dezena de filmes. Até que em *Clash by Night* (1952) o seu papel secundário fê-la disputar o protagonismo com Barbara Stanwyck e Robert Ryan, e o seu nome conquistou uma presença no cartaz publicitário do filme. Mas só em *Niagara* (1953), *film noir* de Henry Hathaway, é que podemos falar do emergir definitivo da atriz, da colocação do nome Marilyn na primeira linha do cartaz, aqui ao lado de Joseph Cotten. Se não alinhamos na conceção de Mailer de que se tratam de dois títulos menores da época, não há dúvida do valor da presença de Marilyn, que é "mais vívida na tela do que os outros", uma atriz em plena forma que "exala a felicidade que sente ao interpretar". O escritor prossegue ao afirmar o inusitado de "o estúdio" ter sido "o último a descobrir o que tinha em mãos", um rosto e um corpo que já davam "todos os sinais" de um sopro de "bonança absoluta" sobre Hollywood, como "um rito divino no sagrado bosque" da indústria dos sonhos (44).

Desde cedo, Marilyn disputou o poder com realizadores, outros atores e principalmente com os diretores dos estúdios. Citada por Ben Hecht dirá que os líderes dos estúdios "tinham ciúmes do seu poder", que tudo queriam controlar, principalmente as escolhas dos atores, pois são "como chefes políticos" que "querem escolher o seu candidato" (45). Por isso, Marilyn "trabalhará para se tornar num dos mais formidáveis monstros mundiais de publicidade, tudo para fazer avançar a carreira que merece e que o estúdio só lhe dará a contragosto" (44). Neste período ela jogou tudo, então, no que

(43) Marilyn: A Biography, 127
(44) Marilyn: A Biography, 139
(45) Marilyn: A Biography, 140

Mailer designou por "aritmética moral da publicidade" (46). Na antecâmara da estreia de *Clash by Night* rebentou o escândalo do calendário de Marilyn nua, um registo que tinha sido feito quando a carreira da atriz estava congelada. É usado como golpe publicitário pela RKO, enquanto a Fox, com quem ela tinha contrato, tentou fazer passar a ideia de que não era a atriz que estava na fotografia. Por outro lado, Marilyn apostou no lado emocional: tirou a fotografia pois precisava de dinheiro. Milagrosamente, ela saiu ilesa deste episódio, algo inverosímil numa estrela de cinema da época. Pouco depois, foi tornado público que afinal Marilyn não era órfã e a mãe estava votada ao abandono numa instituição psiquiátrica pública, quando ela auferia 750 dólares por semana. Mas, Marilyn permaneceu intocável na sua popularidade e pouco tempo depois voltou à fotografia, com as câmaras, os fotógrafos e o público a celebrarem o seu regresso como um grande cerimonial, da projeção do sonho americano: "(...) o seu rosto explode. Irrefreável, sussurra no ouvido do homem que olha para a sua fotografia – você pode foder-me se tiver sorte, querido" (47).

Na era espacial, a atriz atravessara "a grande barreira da publicidade", de súbito tornara-se "a protagonista da grande novela americana" (48), para já com tons de felicidade, no romance e casamento com DiMaggio, um rei daquele tempo, com o qual Marilyn dividiria durante três anos muitas narrativas e publicidade, em quantidades proporcionais. Apesar de no fim do casamento Marilyn demonstrar pontuais animosidades com a estrela do basebol, ele será o seu amigo mais íntimo nos meses que antecederam a morte e o mais enlutado no funeral. Enquanto o calendário com Marilyn desnuda era presença quase obrigatória nas casas de banho masculinas, o romance público da década teve um dos seus mais fortes episódios na visita de DiMaggio ao *set* de *Monkey Business* (1952), que é testemunhado pelos fotógrafos que enquadraram Marilyn entre o marido e Cary Grant, uma das grandes estrelas da época. Quando a fotografia é publicada nos jornais, Grant fora obliterado.

A novela seria fértil em capítulos, muitos dele em volta da disputa do centro das atenções. DiMaggio era residente privilegiado num mundo de homens, cujo hábito fundamental era viverem uns com os outros e competirem entre si, sendo que as mulheres ficavam apartadas, como "um luxo emocional", criaturas "estranhas e difíceis" que devem ser "respeitadas como troféus" (49). Se por um lado, o corpo do astro do basebol foi o "seu instrumento", "a anatomia" tornou-se "o instrumento dela (50). Para Mailer, Marilyn combinava neste período, atendendo a uma identidade que não fora ainda desenvolvida, "uma fria e ambiciosa puta" com a candura de uma criatura "frágil, um anjo, uma corça

(46) Marilyn: A Biography, 148
(47) Marilyn: A Biography, 144
(48) Marilyn: A Biography, 148
(49) Marilyn: A Biography, 155
(50) Marilyn: A Biography, 157

loira" sob uma "adorável forma humana" (51), e é da "transcendência desses opostos" que se fez a maior estrela de cinema da época (52). É também neste contexto que Marilyn desfaz as dúvidas quanto ao significado da sua vida, e por isso, a "sua carreira" é que a irá definir, era o elo que faltava para ela aclarar uma identidade (53), que imporá disputas constantes e as pazes que se seguiam, divididas por dois apartamentos e DiMaggio a insistir na tentativa de a afastar de Hollywood, para fazer dela uma dona de casa, para criarem uma família.

Em *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) de Howard Hawks, Marilyn seria pela primeira vez creditada como uma grande atriz da comédia, numa "batalha de seios" com a morena Jane Russell (54), em que a estrela loira surgia "adorável", "luminosa" e "afetuosa" aos olhos do espectador (55). Na opinião de Mailer a sua presença era tão potente que esta espécie de comédia musical parecia estar a ser escrita pela presença de Marilyn, dentro e fora do enquadramento, "como se fosse o realizador oculto", algo que se estenderá aos filmes seguintes: "Assim como certa vez se apropriara da arte da fotografia e se pintara a si própria nas câmaras, agora apropria-se da realização" (56). Mailer também nomeiou Marilyn como a "primeira artista da dissimulação", numa época em que todos precisavam de mentir, na era Nixon, o fingimento e o disfarce seriam elevados a convenções: "O desejo de habitar o interior da dissimulação e, por conseguinte, conhecer a sua própria relação com o papel (de um modo que os outros não podem) afetará toda a geração dos anos 1960" (57). Mas é também em *Gentlemen Prefer Blondes* que a estrela começará a chegar atrasada às rodagens e a ter conflitos com os realizadores.

Marilyn continuou a investir na aprendizagem e iniciou lições de arte dramática na escola Stanislavski, com Natasha Lytess como professora particular e que a passará a acompanhar nas rodagens e a validar os *takes*. Em paralelo, manteve a sua apetência pela publicidade, com factos e acontecimentos com uma periodicidade semanal, como desfilar em Camp Pendleton perante 10.000 fuzileiros ou quando ela e Jane Russell, duas precursoras na libertação feminina, foram convidadas a deixar os pés e as mãos no cimento fresco de Grauman's Chinese (em Hollywood Boulevard); Marilyn sugeriu que "deveriam registar os seus seios e as nádegas naquele cimento" (58). Se a atriz se apresentava como um "cometa de carisma" entre a multidão, revelava-se "inábil" e "vulnerável" (59) a lidar com técnicos e atores experientes com quem trabalha: "Sabe tanto a respeito da estratégia de uma carreira, mas

(51) Marilyn: A Biography, 153
(52) Marilyn: A Biography, 154
(53) Marilyn: A Biography, 159
(54) Marilyn: A Biography, 163
(55) Marilyn: A Biography, 160
(56) Marilyn: A Biography, 162
(57) Marilyn: A Biography, 164
(58) Marilyn: A Biography, 172
(59) Marilyn: A Biography, 173

quase nada sobre as táticas da conversa casual" (60). Esta oposição de forças também era visível na relação com DiMaggio, que se sentia hostilizado com toda esta publicidade em volta da estrela e da sua anatomia. Depois de seis horas a preparar-se, a vestir-se e a maquilhar-se, acabou por ir sozinha à estreia de *How to Marry a Millionaire* (1953), perante a ausência de DiMaggio. As crónicas relatam que depois da projeção não foi ao jantar, para percorrer a estrada junto ao Pacífico durante algum tempo, dominada pela inquietude: ela era a "mulher mais famosa de Hollywood" naquela noite, mas precisou de comprimidos para adormecer (61).

Ao receber um salário substancialmente menor do que Jane Russell, Marilyn começou a esticar a corda com os executivos da Fox: "Bem, cavalheiros, o que quer que eu seja, o filme chama-se *Gentlemen Prefer Blondes*, e eu sou a loira" (62). *How to Marry a Millionaire* foi a estreia mais lucrativa do ano (25 milhões de dólares) e mesmo tendo recebido 50.000 dólares, Marilyn continuou a exigir mais dinheiro do estúdio e o direito de escolher os guiões e os realizadores dos projetos seguintes. Mas, os anos 1950 assinalaram os primeiros sintomas da crise dos grandes estúdios, que acumulavam estrelas contratadas e departamentos inchados de recursos e técnicos e começavam a ter de lidar com a chegada em força da televisão aos lares dos americanos. Os executivos da Fox acabaram por punir a estrela, numa demonstração de poder, ao integrá-la no elenco de *River of no Return* (1954), que teria Otto Preminger como realizador, alguém "famoso por morder os ossos aos atores (63). Marilyn recusou alguns papeis, como em *The Girl in Pink Tights*, mas o estúdio optou por poupá-la à suspensão, como presente pelo anúncio do casamento com DiMaggio, e a publicidade associada.

Na sequência do casamento, DiMaggio voltou a tentar recuperar o centro das atenções dos media e marcou uma segunda lua de mel para o Japão, para coincidir com um campeonato-tournée de basebol; mas era impossível superá-la, como se constatava nos relatos de delírio nas ruas de Tóquio, perante a presença da estrela de Hollywood: "Desde o dia do casamento, ela tornou-se a protagonista desse grande filme americano exibido em capítulos todos os dias nos jornais mundiais. Até ao funeral de Jack Kennedy e à emergência de Jackie Kennedy, nenhuma mulher ocupará um lugar tão central na vida americana (...)" (64). Marilyn tornou-se na principal peça de um arsenal que entrelaçava guerra, entretenimento e publicidade: a atriz viajou até à Coreia para entreter as tropas americanas, e acabou, a seu pedido, a sobrevoar de helicóptero, a baixa altura, quase dependurada sobre os soldados a quem acenava e endereçava beijos. A atriz era, então, a grande protagonista da paisagem dos media, numa

(60) Marilyn: A Biography, 174
(61) Marilyn: A Biography, 177
(62) Marilyn: A Biography, 179
(63) Marilyn: A Biography, 181
(64) Marilyn: A Biography, 188

projeção de grandes dimensões da indistinção entre ficção e realidade: cantou para os fuzileiros *Diamonds Are a Girl's Best Friend* como se estivesse dentro da grande tela de *Gentlemen Prefer Blondes*. Dias depois, uma reportagem há-de mostrá-la com o peito quase exposto e o cabeço a esvoaçar, a dançar como se estivesse num *cabaret* perante milhares de soldados, com um contra-campo definido por um coro de "gemidos automático das tropas". É como uma orgia colossal, uma quimera que se estende à despedida no aeroporto, perante oficiais e soldados: "Esta foi a melhor coisa que me aconteceu. Só gostaria de ter conhecido melhor os rapazes, todos eles. Venham visitar-nos a S. Francisco" (65).

Sem um dia de descanso, partiu para a rodagem de *The Seven Year Itch* (1955), em que interpretará um dos seus papeis icónicos: a tentação de um homem de meia-idade, que despachara a família para as férias de Verão. Mailer diz-nos que ela representava bem os "anos de Eisenhower" ao interpretar a rapariga do interior da América, "a última americana inocente", que naquela visita à corrupta New York naquele Verão se apresentava "tão simples e saudável", e assim pronta a ser tomada sexualmente. O escritor assinalou que é aqui o "canto do cisne como objeto sexual" de Marilyn. Apesar de estar "roliça, quase gorda", com uma "barriga saliente" e as suas coxas e antebraços "parecerem pesados", nenhuma "outra estrela de cinema" foi tão apetecível sexualmente, a "personificação viva e saltitante" da formusura e da graciosidade (66). O que se destaca na revisão do filme é a performance notável da atriz, principalmente se relevarmos os seus problemas conjugais, o recurso em doses generosas ao álcool, uma pressão considerável, então, como se constata nos relatos do seu acompanhamento psicológico.

Marilyn mais uma vez não enjeitou a publicidade e projetou a rapariga do piso de cima de *The Seven Year Itch* para a rua, nas fotografias que registaram a sequência, com Tom Ewell, em que o seu vestido branco se agitava sobre as grades de ventilação do metro, e que lhe libertava o desenho das coxas e da roupa interior. A fotografia aparecerá depois em Times Square, numa silhueta de "quinze metros", expressão máxima da iconografia da paisagem dos media, conferida pelo "inocente deleite" daquela "robusta loira", que mais uma vez Mailer estabeleceu como um escape dos anos de opressão conservadora e caças às bruxas de Eisenhower. A comédia e o sexo jogavam, então, o papel de entreter o cidadão, na exploração do conceito de "vagina quente" de Marilyn, a adolescente viçosa que informara o vizinho do piso de baixo, "com uma voz de Betty Boop", que deixava "sempre a roupa interior de baixo no frigorífico" (67). Se a relação com DiMaggio já estava em franco declínio, acelerado

(65) Marilyn: A Biography, 190
(66) Marilyn: A Biography, 194
(67) Marilyn: A Biography, 195

pela entrada em cena de Milton Green (fotógrafo da Look), o jorro de publicidade, e o proporcional ataque de ciúmes dele, em volta do *outdoor* de Times Square foi a machada final: depois de gritos e choros em quartos de hotel, DiMaggio anunciou o divórcio.

Estávamos em dezembro de 1954 e Marilyn desapareceu durante três semanas, enquanto corriam boatos de disputas com os estúdios e novos romances. Entretanto, reapareceu para apresentar o seu novo projeto - Marilyn Monroe Produções -, que dividia com Milton Green e que ambicionava para a atriz um controlo artístico do seu trabalho futuro. A gozar do êxito enorme de *The Seven Year Itch*, Marilyn permaneceu em New York por um ano, até regressar a Hollywood em 1956, tendo desenvolvido uma relação problemática e contraditória com Milton e a mulher, Amy. Mas eram tempos felizes, em que a atriz vivia da fama e de um reconhecimento aparatoso, que Mailer retrata numa ida de Marilyn com o casal ao Copacabana para verem Frank Sinatra: "Mais tarde, depois de Sinatra se juntar ao grupo, foram para o camarim. Quatro guarda-costas formaram um losango à sua volta (...) e tentaram seguir em frente, com a multidão a aproximar-se por todos os lados. (...) Marilyn estava muito calma e repetia «continue a andar e não tenha medo» (...) Não conseguiam passar pelos guarda-costas, mas conseguiam alcançá-los com os braços, e faziam-no, até que chegavam a Marilyn e recuavam, como se fosse uma espécie de divindade e tivessem medo de a tocar. (...) Aqueles rostos enquanto se esticavam foram a pior coisa que vi. Mas Marilyn manteve-se imperturbável" (68).

Abriu-se nestes tempos de New York um novo capítulo, consagrado a Arthur Miller. Mas, ainda antes destes rumores, o romance com um dos maiores dramaturgos da América já começara quando Marilyn foi apresentada a Miller no *set* de *As Young as You Feel* (1951), pouco antes dela iniciar a relação com DiMaggio. O encontro tinha produzido uma forte agitação em Marilyn que correra para casa a contar o sucedido a Natasha Lytess. Os dois reencontraram-se numa festa, uma semana depois: "Foi como correr contra uma árvore! (...) como uma bebida fria quando estamos com febre. (...) ele sentou-se e segurou o meu dedo do pé e olhamo-nos nos olhos durante quase toda a noite" (69). Apesar dos indícios de que Marilyn e Miller trocaram correspondência e telefonemas, as crónicas da época desmentem a existência de um caso antes de 1955. Mailer especulou que Marilyn se deve ter sentido especialmente tocada, identificada com o protagonista de *A Morte do Caixeiro Viajante* (Death of a Salesman, 1949), a obra-prima do dramaturgo: "ele escrevera a história psicológica da sua vida no papel de Willy Loman, que lhe mostrava que era preciso passar cada momento da existência sustentando a sua própria identidade (...)" (70). Se Miller era um herói cultivado pela classe operária

(68) Marilyn: A Biography, 208
(69) Marilyn: A Biography, 184
(70) Marilyn: A Biography, 186

americana, "um modelo de virtude como Lincoln e Gary Cooper", pois *A Morte do Caixeiro Viajante* fora "uma experiência emocional mais profunda do que qualquer outra (no teatro) desde a guerra" (71), a década de 1950 estava a ser dececionante, pois o dramaturgo era sempre comparado, em perda, com Tennessee Williams, que vivia o seu momento de maior fulgor, com êxitos sucessivos na Broadway. Se as crónicas evidenciam que foi Marilyn quem caçou Miller durante quase um ano, pois o dramaturgo estava dividido (além de puritano receava que a relação falhasse), também Miller não era imune à obsessão americana pelo êxito, congeminado por uma combinação de sucesso e publicidade: "Ele seria inumano se não tivesse ambição suficiente para reconhecer que um casamento com Marilyn seria o equivalente teatral a cinco novas obras" suas (72).

Ainda em New York, com o início dos estudos de Marilyn no Actors Studio, terá três homens a tentar controlar os seus destinos, a sua mente, muitas vezes mais interessados em servir-se dela do que em auxiliá-la: Lee Strasberg, Arthur Miller e Milton Greene. Nas aulas era recatada, mas Strasberg dizia que ela era tão talentosa quanto Marlon Brando, e a atriz substituiu Natasha Lytess por Paula Strasberg, como professora de drama. É neste contexto da presença dos métodos do Actors Studio e da influência dos Strasberg que Marilyn embalou para os seus filmes derradeiros, que ficaram como as suas obras maiores, apesar dos incumprimentos de agenda, dos esgotamentos nervosos que provocou em vários realizadores, do ódio comum entre os colegas atores, um quase colapso dos seus métodos de trabalho, vistos como indisciplinados e rudimentares. No regresso de Marilyn a Hollywood, *Bus Stop* (1956) de Joshua Logan foi um filme de transição, ainda sem crises de relevo na rodagem, com um personagem cómico-trágico acentuado por uma caracterização, pensada por Logan, Paula Strasberg e Milton Green, expressa por uma "perigosa maquilhagem branca, quase uma maquilhagem de palhaço, (...) para o papel de Cherie, uma vulgar cantora de cabaret sulista, branca precisamente porque fazia o papel de uma rapariga que cantava até os bares fecharem e vivia à base de café e aspirinas". O filme e a interpretação de Marilyn tiveram reconhecimento crítico, apesar de não ter sido nomeada para o Oscar, numa atuação ainda hoje carregada de *pathos*, intensificada pelo destino da atriz quando comparada com aquela "cantora sem talento que sonhava com uma grande carreira" (73).

O casamento de Marilyn e Miller produziu "uma orgia de publicidade", o grande acontecimento na imprensa da época, a celebrar a junção do "grande cérebro americano" com o "grande corpo americano" (73), com uma magnitude mediática só comparável aos novos testes da bomba de hidrogénio, o que confirmava o paralelismo atribuído pelas paisagens do media ao entretenimento e à

(71) Marilyn: A Biography, 216
(72) Marilyn: A Biography, 219
(73) Marilyn: A Biography, 233

guerra, perfeitamente conciliáveis no firmamento dos écrans. Aos poucos, ela capturou a imaginação dos intelectuais da América: ela não era só uma estrela de cinema, mas uma figura maior da vida americana, como uma mulher que se metamorfoseia numa "nova espécie" (74).

O projeto seguinte de Marilyn foi *The Prince and the Showgirl* (1957), dirigido e protagonizado por Laurence Olivier. Ainda na fase de apresentação do projeto, a estrela já roubara a Olivier as atenções dos fotógrafos e jornalistas, quando a alça do seu vestido rompeu, o que exibiu ainda mais o extenso decote e o peito. Perante um Miller torturado, "como se se fosse afogar", houve um dilúvio com centenas de repórteres em Londres, na chegada ao aeroporto, antes da rodagem (75). A Inglaterra ficava rendida a Marilyn, como se fosse uma rainha, mas as entrevistas não correram bem, pois ela comportou-se entre o espirituoso e o estúpido, enquanto Olivier permanecia demasiado tenso e rígido. Olivier, que detestava o Método (Actors Studio) pois proveio do teatro clássico, hostilizava Marilyn que começou por chegar atrasada, para depois deixar de aparecer, por motivos de doença e por abusar dos sedativos. Durante a rodagem, Marilyn também verificou que apesar de ser produtora, não detinha qualquer controlo artístico sobre o filme, que Greene entregara a Olivier. Apesar das ausências de Marilyn, o filme foi salvo pela experiência de Olivier e pelo trabalho de Greene na maquilhagem da estrela, que confirmava o rosto dela como a paisagem de uma época: "Nunca mais Marilyn exibirá uma palheta feminina tão maravilhosa, as suas cores brilhando entre os matizes de um jardim inglês" (76).

Apesar do pousio do ano seguinte, devido ao afrouxar das relações com a publicidade, os anos seguintes seriam marcados pelas depressões de Marilyn, pelas tentativas de suicídio, principalmente depois das notícias de uma putativa gravidez, que afinal poderá ter sido um estado de histeria, pois um aborto do passado tê-la-á impedido de voltar a engravidar. A ambiguidade e a incerteza destes eventos persistem até hoje, sendo que a imprensa da época relatou que Marilyn poderá ter feito mais de uma dúzia de abortos. No entanto, os dois continuaram a trabalhar a relação em conjunto, e Miller parecia ser o único com capacidade para ajudar Marilyn a encontrar uma identidade, como Sra. Miller. Perante o insucesso dele, o casal passou a viver do dinheiro dela, o que metamorfoseava o dramaturgo numa "espécie de gerente de negócios (...) e enfermeiro residente" (77), como o personagem de James Mason na relação com a estrela em ascensão protagonizada por Judy Garland em *A Star is Born* (1954), o que deixou ver, segundo Mailer, o outro lado de Arthur Miller: "(...) ambicioso, limitado e

(74) Marilyn: A Biography, 239
(75) Marilyn: A Biography, 244
(76) Marilyn: A Biography, 252
(77) Marilyn: A Biography, 261

inflexível, frequentemente desprezado pelos críticos de fora do teatro pelas suas falhas intelectuais" (78). Em mais um capítulo na terapia de casal, os dois compraram uma quinta em Connecticut e remodelaram o lugar, enquanto Miller escrevia o guião de *The Misfits*, a partir de um conto do dramaturgo. Foram tempos felizes, mas que se esgotaram com celeridade depois da renovação da quinta e das mudanças, pois Marilyn ficou entediada. Regressaram a New York e Marilyn voltou às aulas no Actors Studio e aos sedativos, que segundo Mailer assomarão nos "olhos raiados de sangue" nos filmes coloridos da atriz (79). A seguir viria a rodagem de *Some Like it Hot* (1959) de Billy Wilder, onde Marilyn somará atrasos de horas, por vezes boicotando quase dias inteiros de rodagem, num repúdio reiterado das indicações do realizador e de falta de respeito pelos atores, como quando Tony Curtis e Jack Lemmon a amaldiçoaram por esperarem horas no *set* de salto alto. Mas apesar da turbulência, da necessidade por vezes de dezenas de *takes* para fechar uma cena, na sala de montagem Billy Wilder verificava que a estrela mantinha o instinto e as imagens confirmaram que Marilyn era uma poção irresistível para o público e Sugar Kane, o seu personagem, ficará como a sua maior criação, onde ela apresentou "ao mundo aquela figura de imaculada ternura, profundo espanto (...) e doçura" (80). O filme seguinte, *Let's Make Love* (1960), não herdou relevância artística, tendo ficado marcado pelo romance publicitado de dois meses da estrela com o protagonista, Yves Montand, que Marilyn tentou conciliar com a amizade com a mulher dele, a diva francesa Simone Signoret.

Os Inadaptados (The Misfits, 1961) tornar-se-ia o primeiro e único filme escrito para Marilyn, numa obra que conjugava, nas boas práticas publicitárias de Hollywood, talento e celebridade, pois para além da estrela juntou o cineasta John Huston e mais duas figuras maiores da paisagem dos media: Clark Gable e Montgomery Clift.

Na primeira sequência entregue a Clark Gable, ele está a despedir-se de uma mulher na estação de comboios; ela, chorosa, diz-lhe que não acredita que se voltem a encontrar e o espectador começa logo a convocar a carga de mais de 30 anos de Hollywood, de personagens de Gable, aqui com cerca de 60 anos, a interpretar o tradicional mulherengo, mas sempre um cavalheiro, aqui um cowboy, que responde por Gaylord Langland. No primeiro encontro de Gable com Marilyn (Roslyn Tabor), ela fala-lhe de uma mãe ausente na infância e diz-lhe que não chegou a completar o secundário, mas que é uma mulher independente. Ao comentário dele – de que isso é uma boa notícia, Roslyn pergunta-lhe se ele não gosta de mulheres instruídas. O trabalho de composição de Marilyn, em paralelo com o guião do marido, convocava o seu percurso em Hollywood, feito das suas inseguranças, olhada pelo público e

(78) Marilyn: A Biography, 260
(79) Marilyn: A Biography, 274
(80) Marilyn: A Biography, 268

pela indústria como uma *playmate*, a quem poucos atribuíam talento e motivação para representar, em algo que a estrela passou grande parte do tempo a tentar contrariar. Os outros personagens também participavam dessa arquitetura de Hollywood, como quando Isabelle Steers, a senhoria (interpretada por Thelma Ritter, uma das grandes secundárias da indústria dos sonhos), diz a Roslyn que ela é uma ingénua, pois os *cowboys* intitulam-se os últimos homens na Terra, mas não são confiáveis.

Gaylord, também divorciado e com dois filhos, oferece a sua amizade a Roslyn, mas acabarão a dormir juntos, seduzidos pelos passados um do outro, Gable com idade para ser pai dela (Marilyn tinha 35 anos), numa ligação, então, elástica, entre uma relação paternal e a estabelecida entre dois amantes adultos; decerto Marilyn, com o auxílio de Miller, trouxe para o filme o que fora relatado por Norman Mailer em *Marilyn* (1973), a biografia romanceada, de que a adolescente Norma Jean, gerada fora do casamento, fantasiava que Clark Gable era o seu pai, algo que confidenciava às colegas do orfanato enquanto mostrava as fotografias do astro que trazia na carteira. Essas suspeitas serão confirmadas durante o desenrolar da narrativa numa disputa conjugal expressa nas palavras de Gable: "Só fiquei um pouco zangado. O seu pai nunca lhe deu uma palmada, para logo a seguir a pegar no colo e a beijar?".

Gaylord e Roslyn restauram a casa de Guido (Eli Wallach, mais um extraordinário secundário), que a abandonara depois da morte prematura e traumática da jovem mulher, então no final da gravidez. Nas conversas com Marilyn, Gable enaltece a ruralidade, como depois elogiará o instinto em contraste com a racionalidade, como um lugar onde se pode realmente permanecer. Os dois estão a tentar construir uma relação e um lugar para viver, mas, pouco a pouco, e tal como os restantes personagens, assumirão que são criaturas perdidas nas suas histórias, como os *puzzles* que não encaixam, que o espectador vira no genérico do filme. Gaylord confessa a Roslyn que ela é a mulher mais infeliz que ele conhecera. Marilyn responde que os homens lhe costumam dizer justamente o contrário, ao que Gable remata que isso é porque ela faz os homens sentirem-se felizes, o que nos relembra a crença do espectador dos anos 1950, sentado numa sala de cinema, que fantasiava que Marilyn poderia saltar do ecrã e sentar-se ao seu lado. Pouco depois, Ritter e Wallach visitam o casal e num percurso pela casa acedem a um armário que junta várias imagens de Marilyn, retiradas do seu itinerário de vedeta da indústria, o que confirma a permanente ameaça de Hollywood invadir o filme.

As primeiras sequências nas ruas de Reno (no Nevada) encontram também Perce Howland, interpretado por Montgomery Clift, vedeta da mesma geração de Marilyn, outro dos problemáticos de Hollywood, um desajustado, que morreria quatro anos depois, devido a problemas de saúde associados ao consumo do álcool. Nesse primeiro encontro de Marilyn com Clift, o cowboy (especialista

em rodeos, em montar cavalos e touros) está numa cabine telefónica a falar com a mãe, sendo que mais tarde revelar-se-á refém da morte do pai, ainda jovem, a intensificar um filme conceptual: uma antologia de desajustados.

Roslyn concentrará as atenções em todos os lugares - nas ruas, nos bares e no rodeo -, como se quem estivesse ali fosse Marilyn Monroe e não o seu personagem, como se estivessem todos dentro de um grande ecrã de cinema, em vez de um *set*. Ela é cobiçada por todos, pela beleza, pela graciosidade, pela franqueza, por uma certa ingenuidade, por se importar: Roslyn chora e aflige-se, quando Clift cai no rodeo. Norman Mailer diz-nos que *Os Inadaptados* é o corolário para Marilyn de "uma existência visual" que a distancia dos outros intérpretes, pois "não é tanto uma mulher quanto uma presença, não uma atriz, mas uma essência" (81). Mas em todos estes lugares, o interesse de Huston pelo mundano, por rostos, objetos e ações de figurantes e transeuntes oferece um curioso contraste com a presença de todas estas estrelas de Hollywood. Ainda na cidade veremos Gable embriagado, a convidar Marilyn para conhecer os filhos. Mas quando chegam ao bar, os filhos tinham escapado. Gable sai, então, para a rua, e em desespero grita os nomes dos filhos. Se até aí parecera o personagem mais equilibrado, a sequência revela-o tão inadaptado quanto os outros, alguém que vive noutro tempo, enjaulado na sua galeria de personagens.

Estranhamente, John Huston desconhecia o historial de atrasos de Marilyn e a consequente perturbação nas rodagens. A estrela atrasou-se logo no primeiro dia e a rodagem passou a ajustar-se a um padrão: filmavam com Marilyn quando ela estava disponível e sem ela quando não estava. Na fase final da rodagem, Marilyn estava no centro de uma guerrilha que envolvia o realizador, os atores e o guionista, o que provocou atrasos e um custo acrescido da produção. Também o guião de Arthur Miller esteve sempre em aberto, disponível para a reescrita em torno do personagem de Roslyn, da indefinição do tipo de relação dela com cada um dos homens, o quanto ela sentia por eles. Mailer exemplificou com o encontro de Marilyn com Montgomery Clift, não menosprezando a biografia falha de identidade dela: "Quando segura a cabeça de Monty Clift no seu colo depois de ele ter sido ferido num rodeo, não sabemos se está a ser maternal, ou se está atraída, ou ambos – e tampouco deve saber o que sente. Na vida, como saberia?". É mais uma presença luminosa do que uma interpretação, o resultado de um estado "sensorial" que não define um contorno exato na tela: "Não é tanto uma mulher, mas um estado de espírito, uma nuvem de sentidos à deriva na forma de Marilyn Monroe" (82).

No terceiro ato, Marilyn ficará com o encargo de os consolar a todos, a Gable, a Clift e a Wallach (este marcado pela guerra, pela destruição provocada pelas suas ações como piloto de aviões), com a

(81) Marilyn: A Biography, 233
(82) Marilyn: A Biography, 283

narrativa a instalar-se na montanha, numa caçada de cavalos selvagens. Na primeira noite, no acampamento e numa fogueira que aclara o diálogo entre Marilyn e os três homens, instala-se um lugar que remete para um tempo que escapa aos ponteiros do relógio. Todos olham o céu e Wallach fala-lhes das estrelas, que uma delas pode já não existir, pois são acontecimentos do passado, que só agora se tornaram visíveis para eles. A sequência evidencia, então, que *Os Inadaptados* quer falar de um conceito de tempo, de um tempo que já se esgotou (o dos *cowboys* no embate com a máquina e a cidade), mas também de um tempo primordial, depois do golpe desferido pela racionalidade sobre o instinto, atributo desconsiderado pela modernidade. Entretanto, o cão sobressalta-se e Marilyn fica preocupada, ela é como um radar que se mantém ligada a todos. Segundo Wallach aquele cão também já foi selvagem, ele sabe que há animais selvagens por ali, o instinto dele, que ele guarda há muito tempo, fornece-lhe essa informação. O cão recorda-se de vidas passadas, de outro tempo que o instinto agora lhe devolve.

Os tempos mudaram. Os cavalos selvagens que aqueles três homens vão caçar acabarão no prato de alguém, porque as pessoas são agora transportadas por automóveis. Marilyn revolta-se com Gable, não aceita que sendo um homem gentil, ele mate. Mas Gable responde que nada pode viver, se algo não morrer, que aqueles cavalos são "misfits", desajustados, estão ali para serem apanhados pelos caçadores. São como estes personagens, caçados por Hollywood, pensa o espectador. Enquanto os homens imobilizam e derrubam o garanhão de um grupo de seis cavalos, Marilyn chora desesperada e refugia-se no interior do carro. Depois de estimado o peso dos cavalos e o valor que cada um receberá, Marilyn acusa-os de serem uns talhantes. Durante estas interpelações, ao espectador são fornecidos indícios de que os três homens têm a pretensão de saber o que aquela mulher precisa, mas nós compreendemos que são eles quem necessitam de Marilyn. Clift, que fora o mais relutante no objetivo daquela caçada, começa a libertar os cavalos. Clarke Gable reage e agarra a corda que segura o garanhão. Desse confronto, o filme oferece-nos a derradeira metáfora da luta contra a passagem do tempo, contra as mudanças impostas pela tecnologia, de alguém que respeita o instinto animal, mesmo que não o racionalize e discuta. Gable debate-se, tal como o cavalo, até estar exaurido, mas acaba por derrubar o animal, para depois o libertar.

O epílogo de *Os Inadaptados* encontra o casal protagonista no carro. Marilyn diz a Gable que partirá na manhã seguinte. Mas o enquadramento dos dois, a câmara de Huston, desmente-a, ao colocar os dois no mesmo plano e progressivamente mais próximos: eles terão a possibilidade de continuar a construir um futuro em conjunto.

Em *Marilyn* (1973), Mailer dedicou uma grande parte do capítulo de *Os Inadaptados* ao dentro e fora da vida da protagonista e da sua relação com Arthur Miller. O escritor diz-nos que Miller procurava refinar o guião durante as noites com o conceito estético de que a "adorável e vulnerável" (83) Roslyn seria uma projeção de Marilyn, como quem edifica um "templo" (84). Essa "mentira" era dificultada por um quotidiano espalhado por três quartos de hotel em Reno: um escritor exausto, que tentava cuidar da esposa, das suas insónias, além dos rumores da infidelidade com Ives Montand, com quem Marilyn se encontrara numa das fugas da rodagem (83). O filme tinha sido um projeto de três anos do casal, que tinha como objetivo dotar Marilyn de uma "identidade pública", de modificar a essência da estrela, a "rainha do sexo seria encarnada numa mulher" que se transformaria, então, no "anjo do sexo" (85). A rodagem de *Os Inadaptados* terminaria a 5 de novembro de 1960. Dias depois, Marilyn voltou para um apartamento vazio em New York. Uma semana depois, a estrela anunciaria a separação de Arthur Miller, depois de cinco anos de casamento. Em paralelo, Clark Gable teve um ataque cardíaco logo após a rodagem e morreu onze dias depois. Se como nos diz Mailer, o filme ficou como um testamento, em que "cada cena em que (Gable) aparece é capaz de trazer à memória metade da história de Hollywood" (86), o *pathos* das horas que antecederam a morte e o desfecho do destino do seu pai/amante substituto, colocam Marilyn a "viver mais perto da morte" (87). A estreia do filme traduziu-se num falhanço comercial e obteve críticas divididas, mas com o passar do tempo tornou-se, para uma boa parte dos historiadores do cinema, uma das mais importantes obras do crepúsculo da Hollywood clássica e um dos principais elementos para a canonização de Marilyn.

Nos meses seguintes, Marilyn há-de envolver-se com Frank Sinatra, para entretanto retomar a relação com DiMaggio, que a ajudará a encontrar uma alternativa ao internamento em Payne-Whiyney, um hospital para desordens mentais. Pouco depois de mais uma desintoxicação, a atriz leu uma notícia em que Kay Gable, mulher do ator, afirmava que fora Marilyn quem provocara o enfarte do astro, devido à tensão e ao esgotamento resultantes da rodagem de *Os Inadaptados*. A descrição de um relato de uma conversa com um amigo, de que Marilyn "abrira a janela e se preparara para saltar", parece retirada de *Um Sonho Americano*, o romance de Mailer, pois a atriz confidenciara que estava consciente de que tinha de "saltar rapidamente", pois "se ficasse no bordo (da janela) e fosse avistada pelas pessoas e desistisse de saltar, a publicidade seria pior que a morte". Num *continuum* entre a gestão dos traumas e a necessidade de publicidade, Marilyn terá ficado "de pé" e balançada "na direção da

(83) Marilyn: A Biography, 285
(84) Marilyn: A Biography, 296
(85) Marilyn: A Biography, 295
(86) Marilyn: A Biography, 300
(87) Marilyn: A Biography, 302

janela, com os olhos fechados", como o protagonista do romance de Mailer (88).

Auxiliada, também financeiramente, por DiMaggio, Marilyn mudou-se para Los Angeles, para Helena Drive, em abril de 1962. Tinha quatro meses de vida e em breve iniciaria a rodagem de *Something's Got to Give*. Em três semanas de filmagens, compareceu apenas em seis dias. O filme realizado por George Cukor para a Fox nunca foi terminado, devido à morte da atriz, em 4 de agosto de 1962. Está disponível uma versão montada de uma parte do filme, com certa de trinta minutos, sendo que grande parte do material rodado permanece oculto. O episódio mais marcante da rodagem, para o preenchimento do firmamento da paisagem dos media, foi o registo fotográfico de Marilyn, na primeira vez que foi fotografada nua nos últimos catorzes anos. No *set* do filme, com a presença de vários fotógrafos de revistas, Marilyn entrou e saiu várias vezes da piscina, mesmo com uma das suas viroses crónicas. As suas faltas sucessivas à rodagem impuseram o seu despedimento, em junho, mas o golpe publicitário foi de tal magnitude que os executivos da Fox tentaram o seu regresso, pois mesmo debilitada o valor da sua marca superava Elisabeth Taylor, a estrela em ascensão. Nesse Verão, Marilyn fez com o fotógrafo Bert Stern um conjunto alargado de nus, sob encomenda da revista Vogue. Bert Stern editou as fotografias sob a forma de livro - *The Last Sitting* (1982), que ficou como um testamento indelével da imagem de Marilyn. Ainda antes desse último Verão, que passará maioritariamente em casa, Marilyn teve a sua derradeira interpretação, duas semanas antes da morte, no seu primeiro e último papel no teatro, patrocinado pela comiseração dos Strasberg que lhe ofereceu o personagem de Blanche em *Um Elétrico Chamado Desejo*, numa aula aberta: "Quando acaba a parte de trás do seu vestido está molhada. Urinou-se em função da angústia do papel" (89).

Os derradeiros meses de vida de Marilyn cruzaram-se com outros protagonistas da paisagem dos media: os irmãos Kennedy. No ano interior, Marilyn começara a ligar-se a John Kennedy de forma inusitada, pois assistiu à tomada de posse dele como Presidente dos EUA (a 20 de janeiro de 1961) numa escala de aeroporto em Dallas, cidade onde JFK seria assassinado em Novembro de 1963, que suscitou o comentário de Mailer: "A mais elétrica das nações naturalmente deve prover os mais ousados circuitos de coincidência" (90). São evidentes as afinidades entre o poder da imagem definido pela estrela de Hollywood e pelos protagonistas da mais influente dinastia política do século XX americano; ela e eles representam o sonho americano e a sua falência, sendo que as tangentes se prolongarão até às suas mortes, envolvidas em teorias de conspirações várias, tanto no suposto suicídio de Marilyn como no homicídio indecifrado de JFK, como mais umas quantas peças de uma

(88) Marilyn: A Biography, 309
(89) Marilyn: A Biography, 319
(90) Marilyn: A Biography, 303

longa ficção, que lhes prolongam a vida envolta em mistério, em histórias protagonizadas por semideuses herdeiros das grandes narrativas, das tragédias clássicas, mas que estão sempre em aberto, disponíveis para a inclusão de capítulos novos: "Assim como o rasto do assassinato de Jack Kennedy em Dallas pode ter sido perdido para sempre debaixo dos milhares de movimentos aterrorizados feitos por pessoas que o cruzaram com medo de que outras estivessem implicadas, a sua morte também será imersa em confusão por cada corrente de rumor, até que não seja mais possível decidir se ela se suicidou com barbitúricos (depois de todas as tentativas que falharam), se foi um acidente ao tomar mais barbitúricos do que tinha noção, como acontecera em muitas outras noites, ou (...) fora assassinada" (91).

Marilyn travou conhecimento com os Kennedy através de um amigo de Sinatra, para poucos meses depois cantar, em maio de 1962, os parabéns a JFK, na sua festa de aniversário, perante vinte mil convidados "galvanizados por uma corrente sexual composta de magnetismo e veludo" e em que a voz da estrela apresentava "todas as nuances da malícia", o que denunciava para as "orelhas erguidas" da plateia que ela o conheceria "muito bem" (92). A festa coincidiu no tempo com a fotografia do nu de Marilyn na piscina de *Something's Got to Give*, sendo que o registo dominante teve a autoria de Lawrence Schiller, que mostrara a loira platinada, segura de si mesma, "com a perna no bordo da piscina e o orfanato nos olhos". O olhar sob essa fotografia não pode olvidar a sua ligação aos Kennedy, a esse poder transposto pela imagem, numa tradução de "determinação e competitividade", que Mailer extrapolou para a partilha da ascendência irlandesa (pelo lado do pai dela), que terá facilitado esse "equilíbrio entre certeza e ousadia", que reconhecemos nos trilhos dos irmãos Kennedy (93). Os rumores de um envolvimento amoroso com Robert Kennedy terão começado no banco de trás de um automóvel depois de uma festa, mas Bobby seria mais recatado do que John, pois os "mil dias" deste tinham "sido igualmente famosos pelas suas noites" (94). A este quotidiano de especulações, juntavam-se os ciúmes do protetor Di Maggio e as consultas diárias com um psiquiatra.

O último dia de Marilyn apresenta alguns factos: durante a tarde discutiu um contrato com a Playboy; a quantidade de barbitúricos que apresentava no seu sangue "seria suficiente para a matar diversas vezes" se os tivesse ingerido de estomago vazio (95); a autópsia não conseguiu estabelecer a hora exata da sua morte. Já as especulações relativamente ao trágico desfecho, envolvem os Kennedy, designadamente um eventual desentendimento de Marilyn com Bobby no derradeiro jantar. Houve vincados e evidentes esforços para proteger Bobby Kennedy do escândalo. Há inúmeras versões, uma

(91) Marilyn: A Biography, 320
(92) Marilyn: A Biography, 315
(93) Marilyn: A Biography, 316
(94) Marilyn: A Biography, 324
(95) Marilyn: A Biography, 329

série de relatos e ações dos vários intervenientes, próximos de Marilyn e das autoridades, que não batem certo, como se fosse algo enredado para estimular a ficção, algo próximo do que sucederia com a morte de JFK. A propensão da América para as ficções, mesmo quando envolvem a "realidade", assoma com uma ambiguidade muito mais intensa quando se tratam de figuras como Marilyn e os irmãos Kennedy, como o episódio do FBI ter confiscado à companhia telefónica de Santa Mónica a listagem de telefonemas daquela noite, perante o rumor de que alguém ligara da Casa Branca para o n.º 12305 de Helena Drive, na noite fatídica. Mailer olhava para esta noite como um *film noir*, em que Marilyn poderia ter sido assassinada "de modo a parecer um suicídio por desespero" (96), numa tentativa de entalar os Kennedy. As especulações permanecem até hoje, mas nunca foi facultada qualquer prova que sustentasse essa versão. No entanto, há algo irrefutável: o início da queda dos Kennedy, dos posteriores assassinatos dos dois irmãos, é uma história que começou a ser contada a partir daquela noite.

Foi DiMaggio quem organizou o funeral de Marilyn; não convidou Sinatra, nem os Kennedy, sendo que Arthur Miller também não compareceu. Lee Strasberg ficou com a incumbência de escrever e proferir o discurso fúnebre: "Outras eram fisicamente tão bonitas, mas havia obviamente algo nela, algo que as pessoas viam e reconheciam nas suas representações e com que se identificavam. Tinha uma qualidade luminosa – uma combinação de melancolia, resplendor, anseio – que a distinguia e que fazia com que todas as pessoas quisessem fazer parte dessa qualidade, para partilhar aquela inocência infantil que era ao mesmo tempo tão tímida e tão vibrante" (97).

Ballard enfatizava a necessidade do mergulho numa vida interior em detrimento de um olhar sobre a realidade, devido em grande medida a uma alteração de perceção relativamente à ciência. Se nos anos 1930, a ciência era identificada como um gerador de otimismo, uma "produtora de maravilhas", como "grandes pontes, grandes navios ou longos túneis", essa perceção começou a alterar-se com os primeiros testes atómicos (nos anos 1940), e a inversão completa, de que "a ciência estava a construir um mundo melhor", ocorreu na largada da bomba atómica sobre Hiroxima e Nagasaki. Numa estrada paralela, a imagem desse otimismo era a América, mas a meio do século "o sonho americano" começou a transformar-se "no pesadelo americano", e providenciou vários protagonistas e mártires intimamente ligados às paisagens dos media, como Marilyn, os irmãos Kennedy ou Martin Luther King (98). Ballard dizia recordar-se, na sua infância, de revistas com retratos sangrentos de "gangsters e políticos que tinham sido metralhados, assim como de "figuras menores de Hollywood que tinham

(96) Marilyn: A Biography, 335
(97) Marilyn: A Biography, 337
(98) Ballard entrevistado em 1970 por Lynn Barber, Extreme Metaphors, p.24

morrido em colisões de automóvel" (99). E neste quadro, de fascínio pela morte violenta, "a morte de Kennedy é uma espécie de catalisador" da paisagem dos media que se prolongou até ao final do século XX. O escritor desenvolveu a questão, ao dizer-nos que Kennedy e a sua ascendência tinham sido uma "construção dos media", e foram os mesmos media que o derrubaram, o que "gerou uma espécie de supernova que ainda pulsa". Ballard força-nos a aceitar a natureza humana, da qual a violência toma uma parte decisiva, pelo que "devemos enfrentá-la, canalizá-la para canais seguros, ao invés de fazermos de conta, de não reconhecermos o enorme poder que a violência tem sobre nós". Se ele concordava que as experiências dentro da guerra na infância lhe podiam ter "incutido uma sensibilidade adicional para o assunto", não duvida que o essencial, e que é válido para todos, foi o treino de "10 milhões de anos" que a espécie humana carrega numa relação íntima com a violência (100). Em grande medida, a relação da maior parte da população com a violência passou a ser experienciada numa mediação promovida pela paisagem dos media. E neste âmbito, há uma tentação enorme em controlar esse canal de exposição à violência, introduzindo práticas censórias, que segundo Ballard podem conduzir a resultados tão nefastos como a repressão à conduta sexual. Ao não aceitar essa herança antropológica da violência e ao reprimir a sua difusão pelos media, tal como a repressão do sexo conduziu a "ignorância e superstição", poder-se-á abrir um alçapão para que esses comportamentos e as suas representações "sejam canalizados para outras formas ainda mais perigosas" (101).

(99) Ballard entrevistado em 1988 por James Verniere, Extreme Metaphors, p.238
(100) Ballard entrevistado em 1988 por James Verniere, Extreme Metaphors, p.239
(101) Ballard entrevistado em 1988 por James Verniere, Extreme Metaphors, p.240

1.2.2.2 – Simulacros na Conquista de Novas Paisagens

O romance, editado pela primeira vez na Grã-Bretanha em 1970, coligiu um conjunto de contos experimentais que haviam sido publicados nos anos anteriores em revistas de ficção científica, com quem Ballard colaborava regularmente, das quais se destacam a *Ambit* e a *New Worlds*. O romance conheceu várias polémicas, a que voltaremos no texto, que conduziram à destruição da primeira edição americana (em 1970), promovida pelo próprio editor, o proprietário da Doubleday, que temia ações legais promovidas pelas celebridades retratadas nas várias histórias. A primeira edição americana foi promovida em 1972 pela Grove Press, que lhe atribuiu um novo título: *Love and Napalm: Export USA*, que procurava navegar na contestação acumulada por anos de controvérsia da Guerra do Vietname. A edição que utilizamos como base da nossa abordagem é a *RE/Search* (1990), atendendo também à riqueza das notas do autor.

Na nota de introdução ao romance, Ballard identificou as estrelas daquele tempo, os anos 1960-1970, que cruzavam a política e as paisagens do cinema: John F. Kennedy, Ronald Reagan, Marilyn Monroe e Elisabeth Taylor. Estas figuras formavam um ensemble que patrocinava uma "cultura de celebridades", que se tornaram "determinantes" para cada uma das histórias que integram *The Atrocity Exhibition*. Mas o escritor não pretendeu determinar as suas narrativas apenas com os protagonistas, pois convocou um conjunto de secundários igualmente relevantes, como Abraham Zapruder, Lee Harvey Oswald ou Ralph Nadar, personagens aparentemente "menores", mas que "estabelecem o pano de fundo do livro". Ballard desafiou o leitor, "desencorajado pela peculiar estrutura narrativa" do romance, a experimentar uma nova abordagem, que apresenta afinidades com as técnicas narrativas desenvolvidas por Burroughs como o *cut-up*: "Ao invés de começar no início de cada capítulo, como num romance convencional, experimente virar as páginas até que um parágrafo apanhe a sua atenção. Se as ideias e as imagens parecerem cativantes, explore os parágrafos vizinhos por qualquer ressonância de um percurso intrigante" (1).

A influência decisiva do campo literário para a escrita de *The Atrocity Exhibition* foi Burroughs e as inovações de uma literatura que pretendia dialogar com aquele tempo, ao introduzir uma abordagem que aproximava a escrita de um romance das vagas de uma época em que as outras artes (a pintura, a escultura) estavam também em profundas convulsões e já envolvidas com o caudal de imagens produzidas pelo cinema, pela televisão e pela publicidade. No prefácio do romance, Burroughs apontou a eminente fratura da "fronteira entre as paisagens interiores e exteriores". Na sua estrutura e conteúdos inquietantes, *The Atrocity Exhibition* explorava os "terramotos" espoletados a "partir da

(1) Nota introdutória de Ballard em 2001, Atrocity Exhibition, p. vii

agitação sísmica dentro das mentes humanas". O escritor repetiu a figura da imagem, "do corpo humano a tornar-se paisagem", na viagem ao âmago do romance: "esta ampliação da imagem para o ponto onde se torna irreconhecível é a palavra-chave" da obra de Ballard. Em algo que desenvolveremos neste e em outros textos, Burroughs também identificou o desastre (desde logo o automóvel) como elemento catalisador, no envolvimento de figuras da paisagem dos media, enquanto apontava os indivíduos como "meras extensões da geometria", de paisagens "lunares e abstratas", no prelúdio para a grande ambição dos personagens ballardianos: o desenvolvimento de uma psicopatologia do quotidiano (2).

Hari Kunzru, romancista e jornalista britânico, responsável por vários textos sobre a obra de Ballard, incluindo entrevistas, principia a introdução a *The Atrocity Exhibition* por enquadrar as publicações de ficção científica da época, designadamente a *New Worlds* e a *Ambit*, no seu papel na propagação das narrativas exploratórias de Ballard. A *New Worlds*, editada pelo escritor Michael Moorcock, era uma revista britânica que "estava na vanguarda da New Wave". Depois da ficção cientifica dos anos 1930 e 1940 ter navegado de forma otimista "nas fronteiras abertas pela ciência e pela tecnologia", os editoriais polémicos e musculados de Moorcock projetavam a publicação para conteúdos "subversivos", onde a especulação e a imaginação desconheciam freios e por isso os temas de Ballard, nas relações entre "media, sexo, guerra, estados alterados de consciência e a natureza inquietante das autoridades políticas e religiosas" encontraram um lugar de eleição. A primeira publicação neste âmbito da *New Worlds* foi *The Assassination Weapon*, em abril de 1966, tendo editado pouco depois, em setembro de 1966, *The Atrocity Exhibition*, o conto que deu nome ao romance (3). Outro dos abrigos do escritor neste período foi a *Ambit*, "um pequeno mas influente jornal literário dirigido pelo pediatra Martin Bax". Depois de publicar na *Ambit You: Coma: Marilyn Monroe* (na Primavera de 1966) e *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race* (no Outono de 1966), duas das narrativas chave que haveriam de participar de *The Atrocity Exhibition*, Ballard ascendeu a editor da publicação, tendo convidado o artista escocês Eduardo Paolozzi para "produzir uma série de colagens e ensaios visuais" ao encontro dos temas do escritor. Esta ligação com Paolozzi, que haveria de fecundar noutras parcerias, assinalou o "desmoronar" das "fronteiras policiadas da cultura britânica", nessa presença concomitante entre os "modernistas literários e os artistas da New Wave" (4).

A legitimação do direito à obscenidade e à sátira, na constituição de uma nova moral, de quem

(2) Prefácio de Burroughs, Atrocity Exhibition, p. ix
(3) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xi
(4) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xii

convoca para si o estatuto de novo pornógrafo, é algo que irá reverberar em grande parte da obra de Ballard e que principiou com a publicação das histórias condensadas na antecâmara de *The Atrocity Exhibition*. A primeira polémica foi espoletada por Randolph Churchill (filho único de Winston Churchill e antigo membro do parlamento) que, após ler *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race*, ficou "indignado" com as "liberdades" a que o autor se tinha permitido no escárnio à "memória do presidente", que fora assassinado há menos de três anos. Depois de ter partilhado o assunto com a família Kennedy, terá movido influências para retirar o apoio público à *Ambit*. Em 1968, aquando da publicação de *Why I Want to Fuck Ronald Reagan* pela Unicorn Bookshop, após denúncias e uma busca policial o editor, Bill Butler, foi convocado para se defender em tribunal de "acusações de obscenidade". Pormenor curioso num processo que terminou com Butler condenado a pagar uma multa e as custas do processo, foi o facto do advogado de defesa ter abdicado de chamar Ballard a depor, quando este lhe confidenciou que sim, que o propósito daquela história era ser "intencionalmente obscena" (5).

Ao longo do romance, são atribuídos vários nomes ao protagonista - Travis, Travers, Traven, Talbot ou Talbert, como mutações ou "avatares" de um homem "traumatizado", que empreende uma investigação científica, que toma formas variadas de apresentações, escritas ou através de imagens. O protagonista como um alter-ego de Ballard é simultaneamente "investigador e assunto experimental", tal como o escritor que procurava compreender os loucos anos 1960, enquanto fazia a catarse da morte prematura da mulher. A instituição onde Travis e demais *doppelgänger* deambulam, tem a aparência de um contexto de medicina científica, mas que "fora contaminado" por "pornografia e celebridades" num período em que se antecipa "um desastre violento". Dr. Nathan, o personagem que simboliza o cientista institucional e portanto regrado, mantém uma vigilância apertada ao comportamento de Travis. O protagonista mantém uma relação de teor sexual "altamente fetichista" com Karen Novotny e outras variações (Catherine Austin ou Coma), uma mulher "inexpressiva e desfeita", em quem o investigador investe simulacros e construções a partir de personalidades "célebres" da paisagem dos media, como Marilyn Monroe, John Kennedy, Jackie Kennedy, Elisabeth Taylor ou Ronald Reagan. Hari Kunzru sintetizou a capacidade do romance chocar o leitor na sua "objetividade", na forma como dispôs ações de violência, bizarras e desconcertantes sobre aqueles corpos, através de "acidentes de automóveis ou aviões, explosões nucleares e cataclismos de todo o tipo". Estes eventos investidos sobre "os nossos tesouros sagrados", que se constituem "nos corpos

(5) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xiii

imaginários de pessoas famosas", são acometidos de um teor "clínico", que despeja doses ameaçadoras de "violência e luxúria", que se constituem como ações repulsivas para os cidadãos comuns (6).

O primeiro capítulo do romance – *The Atrocity Exhibition* – introduz-nos numa sintaxe exploratória e fragmentada, com o desvendar de pequenas narrativas não lineares dispostas em frases curtas e que descrevem ações, como uma sequência de imagens, ligadas por *raccords*, dispositivos que associam ideias, situações e personagens. São também fornecidas pistas, com elementos que reconhecemos de contextos de violência, como o arame farpado e a invocação de Nagasaki, que associado à irreal Guerra do Vietname, coloca-nos em diálogo com as memórias de infância de Ballard e o tempo presente, os anos 1960. A narração das ações também combina múltiplos dispositivos e geometrias, que relaciona com os corpos e os rostos de Liz Taylor ou de Freud em projeções em outdoors que se assumem devedoras das paisagens surrealistas de Max Ernst.

Dr. Nathan, enquanto procura esclarecer a condição de Travis, na ambivalência entre o estatuto de médico e o de paciente, de cientista e de objeto de estudo, desvenda algumas das suas associações de geometrias e de volumes (como as paredes de um quarto ou a varanda saliente de um hotel) com as paisagens do corpo feminino, na dificuldade em "aceitar factos da sua consciência", que revelam relutância ao "posicionar-se no contexto do tempo e do espaço": "O lado direito da espiral de uma escada pode relembra-lhe preconceitos similares na química do reino biológico. Isto pode refletir uma necessidade dele de voltarmos a um mundo simétrico (há vários exemplos de partes da anatomia com simetria entre si). Na sua mente a Terceira Guerra pode representar a própria destruição de um mundo assimétrico e desequilibrado. O organismo humano é uma exposição de atrações na qual ele é um espectador relutante" (7).

As imagens de Ballard procuram novas paisagens ao desenhar equações geométricas e temporais que associam as projeções gigantes dos mitos das cosmologias de Hollywood com as suas audiências e depois com a sua própria mulher, num simulacro de fusão que resulta numa álgebra paisagem-corpo. Kunzru indicou que cada capítulo é um "voo sobre a mesma paisagem apocalítica, uma paisagem que é também o corpo humano" totalmente dissecado, como Ballard fizera nas aulas de anatomia, um conjunto de ações que permitiam "penetrar, cortar, esmagar ou chamuscar" a carne e a mente, de forma a admitir a observação de um trauma. Esta paisagem-corpo, nas associações com a paisagem dos media proveniente de Hollywood, das imagens da televisão da Guerra do Vietname, mas também da pornografia, projetam "uma imagem de si próprio" ao protagonista, que "ao viver na sombra do

(6) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xiv
(7) Atrocity Exhibition, p. 8

desastre" faz ascender Travis ao estatuto de "sujeito exemplarmente moderno". Se a panóplia de instrumentos que utiliza fazem dele um especialista, o facto de ele ostentar um notório "interesse profissional na parede de tijolos que está prestes a contactar com o seu crânio" não o iliba de se afundar no alçapão da loucura (8). Ballard numa das notas do romance caracterizou o contexto único dos anos 1960, em que o "sonho público de Hollywood se mesclou pela primeira vez com a imaginação privada do espectador híper-estimulado de televisão" e exemplificou com a longevidade de Liz Taylor que se manteve "na imaginação popular" pelo menos durante duas décadas após a escrita do romance (9). Estamos, portanto, dentro de um contexto propício a simulacros, a ensaios de "exteriorização do sistema nervoso" dos personagens, na concretização da "reversão entre os mundos interior e exterior": "autoestradas, edifícios de escritório, rostos e sinais de trânsito são apreendidos como se fossem elementos do funcionamento disfuncional do sistema nervoso central" (10). É o alvorar de uma nova disciplina da álgebra.

O segundo capítulo do romance apresenta um conjunto de simulacros que conceptualizam a morte, na relação da iconografia dos anos 1960 com as geometrias da paisagem, convocando também a persistência da memória e Dalí, pois um dos exercícios transporta-se para uma praia deserta, uma superfície que apresenta "distúrbios nas secções retilíneas da praia e do mar", que decreta a invalidade do relógio (11). Mas The University of Death releva-se particularmente pertinente por introduzir a celebração do acidente automóvel como acontecimento fertilizante na antecâmara do romance seguinte, *Crash*. Com as "ancas largas" e a "inclinação da púbis" de Catherine Austin como espaço geométrico em análise, os embates de automóveis são descritos como eventos de potência inigualável que "redefinem os elementos de espaço e de tempo", enquanto permitem a "libertação da sexualidade dos que morreram com uma intensidade" singular, mais ainda quando se ratifica a presença no evento de uma estrela de Hollywood ou de um presidente da nação (12). Em algo que desenvolverá num capítulo autónomo, Ballard adiantou-se e atribuiu a Kennedy o estatuto de "estrela do espetáculo" e "vítima do primeiro embate conceptual de automóveis", a bordo do Lincoln, o automóvel onde seguia o presidente no assassinato de Dallas e que é um objeto recorrente no romance e nas abordagens do escritor, como a exposição de automóveis amolgados que organizou em 1969 numa galeria de Londres (13).

(8) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xv
(9) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 17
(10) Atrocity Exhibition, p. 76
(11) Atrocity Exhibition, p. 24
(12) Atrocity Exhibition, p. 26
(13) Atrocity Exhibition, p. 29

Numa nota do romance, Ballard descreve-nos o ambiente da exposição intitulada *New Sculpture/Crashed Cars*, que esteve patente na New Art Laboratory, em Londres. A exposição incluía três automóveis, encontrados nas sucatas nos arredores de Londres: além do Pontiac, um Austin Cambridge e um Mini. O escritor contratou uma rapariga para entrevistar os espectadores, no âmbito da instalação de um circuito interno de televisão. A rapariga que inicialmente "acordou estar nua" durante as entrevistas, após olhar os automóveis expostos "informou que só apareceria em topless". A noite de abertura, segundo Ballard, "descambou para a bebedeira" e para a histeria, com ataques aos automóveis e uma tentativa de violação da apresentadora no "banco de trás do Pontiac". O escritor insistia que se aqueles mesmos automóveis estivessem estacionados na rua seriam ignorados, enquanto que durante o mês que estiveram expostos, e sem qualquer enquadramento adicional, foram sucessivamente agredidos pelos visitantes, incluindo "a quebra das janelas, o arrancamento dos espelhos retrovisores e o espalhamento de tinta branca sobre o tejadilho". Esta reação "exagerada" e quase insana "convenceu" Ballard a escrever *Crash*, constituindo-se como um teste decisivo para avaliar o fascínio inconsciente com os acidentes de automóvel e a sua latente sexualidade (14).

O segundo e o terceiro capítulo – The Assassination Weapon – intensificam as junções homem – máquina, com Ballard a notar que "tivemos sorte" no facto de que o "reino orgânico" tenha trepado previamente a "escada da evolução" em comparação com o inorgânico. E continuou, na afirmação de que o nosso diálogo frutuoso e pacifico com as máquinas ("aviões, frigoríficos, automóveis ou máquinas de escrever") depende da capacidade da máquina na "simplificação" de um percurso que contribuiu para o "nosso afeto". O escritor guardou uma exceção para o helicóptero, motivo recorrente neste e em outros romances, numa extensão da infância na guerra: no helicóptero, na sua "instabilidade" e no "seu aspeto que mais parece um inseto obcecado", podemos antecipar "uma clara hostilidade do mundo mineral" (14).

Numa das notas do romance, Ballard assume que o assassinato de John Kennedy "preside" à concretização de *The Atrocity Exhibition*, sendo o livro "inspirado na sua morte", numa tentativa "desesperada" de procurar um "sentido naquela tragédia", de examinar essa "gigante e oculta" agenda. Kennedy foi uma criação dos media, pelo que a sua morte precoce, um assassinato registado através de imagens, "representou uma mudança tectónica na paisagem dos media", que resultou em "fissuras profundas na psique popular" (15). Neste contexto, o romance elegeu mais dois importantes atores secundários: o filme Zapruder e a Comissão Warren. O registo acidental por parte de Abraham

(14) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 38
(15) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 53

Zapruder do assassinato naquela hora de almoço em Dallas foi apreendido pela Comissão Warren, entidade composta por um grupo de sábios com a função de explicar aquele evento. Os *frames* do filme Zapruder, designadamente os que registam os ferimentos (um deles letal) no corpo e cabeça do presidente, são elementos fundamentais para o que Ballard classificou como um "documento notável", especialmente se for olhado como um "trabalho de ficção": "Os capítulos que abrangem as geométricas relações entre as caixas de papelão no sétimo piso do Reservatório de Livros (um *tour de force* do estilo de Robbe-Grillet), as trajetórias da bala e a velocidade da limusina do presidente, e os títulos bizarros dos capítulos – The Subsequent Bullet That Hit, The Curtain Rod Story, The Long and Bulky Package – em conjunto sugerem um tipo de ficção obsessiva que junta ciência e pornografia" (16).

Esta associação entre ciência e pornografia, algo recorrente no romance, na tentativa de isolar objetos e acontecimentos dos seus contextos no tempo e no espaço, é também muito coerente no universo ballardiano, no elogio aos artistas, e escritores em particular, que se assumiram como novos pornógrafos. O escritor descreveu a pornografia, na esteira do Marques de Sade por exemplo, como "um forte catalisador para a mudança social", o que ao longo da História coincidiu com períodos de pujança económica e "avanços científicos". No elogio da pornografia como um contribuinte da imaginação sexual, notou com preocupação a ascensão da censura e antecipava um crescente e "agressivo puritanismo" nos anos 1990, devido aos ataques e tentativa de repressão da pornografia, notada em "excessos criminais" dirigidos a "kiddy porn" e "snuff movies" (17).

A morte de Marilyn Monroe é outro dos eventos deste contexto que povoa as páginas de *The Atrocity Exhibition*; o capítulo 4 intitula-se You: Coma: Marilyn Monroe. Tallis usa o corpo de Karen Novotny para promover um simulacro da morte de Marilyn, na procura de decifrar esse acontecimento implausível. O material usado, no estabelecimento de coordenadas deste projeto, são as superfícies, os ângulos e os planos gerados pelas paredes brancas do apartamento, na relação com a imaginação científica dos surrealistas, na convocatória de Max Ernst e *The Robing of the Bride* (1940): "Marilyn com a pele esburacada, seios como pedra-pomes esculpida, coxas vulcânicas, o rosto de cinza. A noiva enviuvada do Vesúvio". O investigador enquanto observa a mulher a caminhar pelo apartamento, "relaciona os movimentos das suas coxas e ancas com a arquitetura do chão e do teto", para promover a construção de um "módulo" que aplicado ao "espaço e ao tempo" permita a obtenção de uma "unidade de medida" a partir de misteriosas equações ou de uma contante análoga a uma

(16) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 39
(17) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 53

paisagem conhecida e mensurada (18).

Ballard enquadrou a morte de Marilyn como um "cataclismo psíquico", um trauma planetário. Todo o "passado desprezível" da atriz era conhecido, o que inaugurou um espaço de "verdade" quando comparado com as ficções associadas aos deuses de cinema até então. A passagem na infância e na adolescência por lares adotivos, "os problemas mentais da mãe", um sucesso alcançado a pulso: o seu "encanto imperfeito" foi abraçado por todos, "ídolos desportivos", "intelectuais" e "o presidente dos EUA". Mas a deusa Marilyn morreu, aparentemente suicidou-se, "batendo com a porta na cara do mundo inteiro", uma tragédia a que o protagonista do romance procura de forma compulsiva ordenar (19).

Uma das maiores dívidas expressas por Ballard era dirigida aos pintores surrealistas, à sua imaginação, arrojo e normas visuais. A escolha de *The Robing of the Bride*, "um dos quadros mais misteriosos de Max Ernst", corresponde à manifestação do "respeito e admiração" do escritor pelas mulheres. No quadro, "uma mulher invisível está a ser preparada por dois criados para o seu casamento, e o seu vestido é uma plumagem vermelha que a transforma numa bela e ameaçante ave. Atrás dela, como um espelho, está uma versão fóssil dela, feito de coral vermelho arcaico" (19). Esta afinidade com os surrealistas é explicada por uma aproximação às perceções e "noções da realidade convencional" que podemos encontrar nas pinturas e ações dos doentes mentais. Ballard recorreu com insistência à ideia de que as construções da nossa realidade são claramente "artificiais" e servem "as ambições limitadas do nosso sistema nervoso central", com recurso a "grandes conjuntos de amortecedores que suprimem essas perceções e que confundem ou desestabilizam o sistema nervoso central". Esta insistência do escritor numa metáfora que relaciona a supressão da imaginação e a condenação ao tédio de uma vida apenas dedicada ao consumo, encontrou muitas vezes uma única saída: a psicopatologia do quotidiano. A definição da realidade e da perceção é muitas vezes expressa pelas relações com as geometrias, conforme temos aferido relativamente a *The Atrocity Exhibition*, sendo que Ballard exemplificou com um episódio que presenciou no Hospital Mental em Springfield, perto de Londres, enquanto visitava um amigo psiquiatra: "Uma mulher idosa auxiliava um empregado a servir o chá da tarde. À medida que as trinta chávenas eram pousadas na mesa polida ela começou a observar o líquido a balançar, para depois avançar e virar ao contrário o conteúdo das chávenas cheias. O chá quente que verteu para cima de vários pacientes provocou grande confusão e a empregada gritou: Doreen, porque fizeste isso? Ela respondeu – Jesus ordenou-me. Talvez o que a impeliu tenha sido o intolerável contraste entre a infinitude plástica do líquido na sua mão e infinitude

(18) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 56
(19) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 61

geométrica da mesa, seguida da revelação que ela podia resolver estas oposições de forma simples e original. Ela atribuiu a decisão a uma revelação divina, mas a ordem veio de facto da zona conceptual do seu cérebro acordada do seu estado letárgico" (20).

No Capítulo 6 – The Great American Nude – prosseguem os ensaios para decifrar uma nova sexualidade, no prelúdio para a escrita de *Crash*, numa incitação a uma progressiva consciência do corpo humano e das suas possibilidades. Segundo Ballard os personagens do romance usam o sexo para "explorar certas incertezas da sua maquilhagem", para experimentar as "possibilidades imaginativas" da atividade sexual, num contexto em que pela primeira vez o sexo se constituiu como uma "atividade comunitária e pública", conferido pela sua exposição na imprensa, no cinema e na televisão (21). Numa nota de outra das histórias do romance, Ballard definirá o ato sexual como o "mais rico emocionalmente das nossas vidas", apenas "comparado com o ato de abraçar os nossos filhos, como fonte de afeição". No entanto, apesar desta importância notória e da sua presença no quotidiano, faltava desenvolver uma "linguagem sinestésica" que promovesse a sua descrição, pois por enquanto "estamos numa posição de um observador sem qualificações a ver uma operação cirúrgica ao cérebro" e continua a ser mais fácil "descrever o tango ou os procedimentos no *cockpit* da descolagem de um Boeing 747", do que analisar "em detalhe o ato de amar" (22).

A utilização de listas de procedimentos, de conceitos, de objetos, de aferições, é algo que atravessa todo o romance e que lhe incute um âmbito científico de associações livres, mas de natureza perversa, pornográfica, associado também a técnicas de assemblagem, de cortar e colar, que se distanciam de um romance tradicional. São paisagens de um sonho, que se empilham por camadas de elementos aparentemente dissonantes e sem relação, que incluem "cargueiros afundados" provenientes das recordações de Xangai (que despontam aqui superficialmente, para assomarem em *Império do Sol*), os "contornos do corpo da mãe" do protagonista, o "rosto do filho no momento do nascimento" ou o "ritual da morte de uma jovem mulher". Nesta nova sexualidade em que se acrescentam novos membros fálicos e erógenos, novas aptidões, em "corpos transformados numa série de órgãos sexuais imaginários", em renovadas paisagens que acoplam "lábios e axilas", a superfície de "junção de uma coxa e um períneo" (23) e em que se convoca várias vezes as proezas das bonecas de Hans Bellmer, como "pequenas Alice com os seus orifícios reversíveis e anatomia paradoxal" (24).

O protagonista do romance experimentava o sexo como "um ato conceptual", "uma intelectualização divorciada de afeto e fisiologia", que necessitava dos méritos e das propriedades das "perversões

(20) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 62
(21) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 89
(22) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 101
(23) Atrocity Exhibition, p. 82
(24) Atrocity Exhibition, p. 89

sexuais", onde uma "biblioteca de baratas fotografias pornográficas" adquiria a relevância de uma "literatura vital", uma linguagem para a libertação da exaurida sexualidade até então conhecida (25). Para o investigador, "o corpo múltiplo de uma atriz" de Hollywood (ainda o fantasma de Marilyn), e os seus simulacros, era uma das "poucas paisagens válidas do nosso tempo", o que pôde permitir "um pacto primordial da penetração sexual" e assim alcançar uma justaposição das "dimensões do espaço e do tempo" (26). A inquirição destes conceitos culmina para o protagonista na definição de um *kit* sexual, um conjunto de ferramentas "concebidas para a venda comercial", que aglomerava: "pelo púbico", "uma máscara de rosto em latex", "bocas destacáveis", "um par de seios" com a presença de uma úlcera no seio esquerdo, um "conjunto de orifícios", "técnicas descritivas de atos sexuais", gravações de diálogos e de "tagarela fútil", "gráficos de temperaturas" de orifícios do corpo e registos de "odores", entre outros (27).

Michael Moorcock recordou a passagem de Ballard pela *Chemistry and Industry*, uma revista científica que o escritor editou entre 1958 e 1964. Moorcock sugeriu que os *cut-ups* que Ballard utilizou nesse período tinham como objetivo escapar "às técnicas tradicionais de composição de prosa". O processo, que haveria de exercer uma notória influência em *The Atrocity Exhibition*, compreendia a utilização de corte e colagem de páginas fotocopiadas na persecução de um novo tipo de narrativa a partir da acoplagem de "cabeçalhos" e conteúdos gráficos, com "texto despido de significado", com o objetivo de criar um "novo e imaginativo conteúdo" a partir daqueles elementos, o que tornaria o "texto tradicional obsoleto", exceto para um efeito "virtual" meramente "decorativo", com potencial gráfico. Este método é muito evidente em *The Atrocity Exhibition*, segundo Hari Kunzru na sequência Kline-Coma-Xero, que depende mais dos "nomes próprios" atribuídos do que as ações das personagens (28). Ballard sob influência dos surrealistas, "amantes do automatismo em todas as formas" por acreditarem que esses exercícios maquinais facilitariam as "estradas em direção ao inconsciente", utilizou também extratos de "comunicações científicas" e manuais que coligiam "instruções cirúrgicas", que colocava em diálogo com os nomes dos protagonistas da paisagem dos media. No mesmo período em que escrevia *The Atrocity Exhibition* e *Crash*, Ballard publicou uma série que intitulou de *Advertisers Announcements*, na Ambit, dispostos de forma "conceptual" e "rigorosa" nas páginas da revista, disponível até para pagar uma taxa (atribuída aos anúncios), nessa procura de renovadas formas de ficção (29).

(25) Atrocity Exhibition, p. 84
(26) Atrocity Exhibition, p. 85
(27) Atrocity Exhibition, p. 86
(28) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xv
(29) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xvi

Um desses anúncios - Does the Angle Between Two Walls Have a Happy Ending? – publicado pela *Ambit* em 1967, é uma frase mote que atravessa *The Atrocity Exhibition*. O anúncio inclui um fotograma, com uma silhueta feminina, retirado de Alone (Stephen Dwoskin, 1964), uma curta-metragem em que o assunto é a masturbação de uma mulher. O *happy ending* seria, na opinião de Kunzru, um jogo sobre "narrativas e sexo", do ponto de vista comercial, na relação do ângulo entre duas paredes como uma imagem gerada pelo cérebro e que interpreta o mundo que nos cerca. Ballard procurava, então, uma nova álgebra, auxiliada por "um imaginário de interceção de planos" e "módulos matemáticos", para promover "junções de sistemas incomensuráveis", o que permitia associar "formações de calcário em Espanha à espinha dorsal", "a evolução primitiva da consciência à geologia do mundo externo". Nesse diálogo peculiar de geometrias e finais felizes, assoma o "automóvel acidentado das celebridades como um complexo módulo fetichista", que associa imagens, tecnologia e *pathos*, "no envolvimento do corpo humano", que resultam na coabitação do "prazer sexual e a dor", a "excitação e o medo". Estas formas de experienciar, que causam novos eventos, assentes num sofisticado conjunto de significados e memórias, resultou num romance "melancólico" ao correr de um tempo, em que "a paisagem está simultaneamente a morrer e a acelerar", como um "deserto de vento", uma metáfora para a "destruição da modernidade" (30).

Numa das notas do romance, relativa à sequência Alternath Death, Ballard elaborou sobre os vários simulacros da morte que Travis e demais avatares provocam, na encenação repetida de "várias tragédias", que se estabelecem em parte "na mente" do protagonista e "no mundo exterior", na tentativa de atribuir um "sentido", uma "dimensão moral" e uma projeção de "esperança" àqueles eventos traumáticos. Segundo o escritor, "na mente" do protagonista do seu romance, Kennedy e Marilyn morreram, "mas ainda não encontraram o seu descanso" (31). Em 1964, durante umas férias de Verão na costa espanhola, a mulher de Ballard morreu subitamente de pneumonia, deixando o escritor com o encargo de três filhos, ainda crianças. Nas palavras de Ballard, "fora cometido um crime pela natureza contra aquela jovem mulher" e contra aquelas crianças, que ficaram abruptamente privadas da mãe. Portanto, *The Atrocity Exhibition* e o seu diálogo de paisagens exteriores e interiores, é uma tentativa desesperada de enquadrar toda aquela violência do início dos anos 1960, encimada pelo assassinato de Kennedy, mas também para aplacar um trauma íntimo, para o circunscrever através de "um novo tipo de lógica" (32).

O romance continua a fornecer pistas para *Crash*, na introdução do personagem Vaughan e na

(30) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xviii
(31) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 90
(32) Prefácio de Hari Kunzru, Atrocity Exhibition, p. xix

invenção de uma psicopatologia do quotidiano, uma demência precoce e voluntária, no Capítulo 8 – Tolerances of the Human Face. As associações passam a incluir as geometrias e as superfícies dos automóveis e das imagens das suas colisões: "Ele tocou o para-choques amassado, sentindo os contornos revertidos, a junção ambígua de esmalte e ferrugem, geometria de agressão e desejo" (33).

Vaughan, que em *Crash* acumularia a condição de cientista renegado com a de uma espécie de pregador que ministrava novos percursos apontados pelo automóvel, surgiu em *The Atrocity Exhibition* como um Frankenstein que o protagonista Travers encontra na autoestrada e a quem cede o volante. Em paisagens que incluem *outdoors*, um observatório de rádio, corridas de *stock car*, túmulos de guerra ou lojas de peças de automóvel, a ambição da dupla seria a de obterem "pontos de junção" inesperados, "atravessados na estrada da espinha medula". Depois de recolherem duas adolescentes, "que Vaughan quase violou" no banco de trás, e que Travers seguiu como um enquadramento, "uma captura estilizada", pouco depois, de regresso à autoestrada, é já o Vaughan de *Crash* que vemos, na descrição do seu olhar por Travers, que identificou "uma expressão de quase lucidez insana", que "soava a perigo e a violência" (34). É, portanto, uma antecâmara para o acidente de automóvel como o grande acontecimento ficcional, como um "final único" para as narrativas do século XX, conforme Ballard referiu em entrevista a Ian Sinclair: "A morte num acidente de automóvel tem uma ressonância que não encontramos nas vitimas de um fogo de um hotel, ou mesmo de um desastre de um avião", sendo intensificado pela presença de celebridades, de personagens que estão "sob o olhar do público" e que por isso "já estão incorporados nos nossos sonhos" (35).

Este capítulo também robustece a associação entre sexo, violência e imagens em movimento, numa homenagem e celebração dos documentários de Gualtiero Jacopetti, de simulacros projetados que conheceram um sucesso invulgar na década de 1960 e a quem dedicaremos um capítulo na segunda parte desta tese. O ato sexual, a exploração da "musculatura da pélvis" do corpo de uma mulher, é propiciado pelo encontro com imagens de terra, "um anúncio noticioso de um tanque a esmagar uma cabana de bamboo", na relação entre "pisos inclinados" de parques automóveis com a anatomia feminina (36). É a "invenção de uma psicopatologia imaginária", que se obtém na circulação ininterrupta de projeções de imagens em movimento a que as audiências dos anos sessenta eram expostas, "na montagem de paisagens de guerra e de morte": "imagens de neurocirurgias e transplantes de órgãos, autismo e demência senil, desastres de automóvel e colisões de aviões, (...) filmes de ensino de esquadrões de execução, reportagens do Congo e Vietname". Uma nova e

(33) Atrocity Exhibition, p. 103
(34) Atrocity Exhibition, p. 106
(35) Entrevista a Ballard, em 1999, por Ian Sinclair, Extreme Metaphors, p.372
(36) Atrocity Exhibition, p. 110

sofisticada álgebra instalava-se numa "paisagem de autoestradas e de taludes" e convocava "imagens do corpo de uma jovem mulher" e as recordações das "mortes na infância" do protagonista, para apresentar "uma sequência em câmara lenta" que mais parecia um sonho, uma câmara que percorria "uma boca com mazelas" e as "coxas vestidas com laços de sangue", uma "intensa excitação" traduzida na geometria do corpo feminino, na combinação da sexualidade com os "seus terraços de dor" (37).

Ballard estabelecera uma característica comum aos seus protagonistas: na tentativa de "escapar a uma situação em que se viram envolvidos", uma solução possível é a "construção de uma psicose que dramatize o seu próprio dilema". Em *The Atrocity Exhibition*, os vários desdobramentos do protagonista "inventam uma série de psicodramas", com outras tantas psicoses, que constituem a "mais dramática forma de refazer a mente", na promoção de simulacros que atribuam sentido a eventos trágicos. Em inúmeras entrevistas, Ballard defenderá que a "psicopatia deveria ser preservada como uma reserva da natureza", pois deverá constituir-se como "um último refúgio para um determinado tipo de liberdade do humano". Tal como "a imaginação desviante", a psicopatia é "um bem precioso", um antídoto para o "mundo conformado em que vivemos", submetido ao consumo, que está a "ameaçar a extinção" da imaginação (38).

Travers manifestava uma preocupação, uma empatia patológica pelas mortes incompreensíveis de Malcolm X, Jayne Mansfield ou Marilyn Monroe. O investigador recorria ao jargão e ao uso de documentação científica obscena, como um catálogo que refletia sobre a tolerância do rosto humano ao impacto das colisões automóveis, para elaborar listas de procedimentos, análises, diagramas e questionários, em algo aproximado ao estudo das adições formulado por Burroughs em *The Naked Lunch* (1959). Travers procurava lidar com a violência, "a violência dos horrores da guerra e do luto" e descobria o "verdadeiro significado destes atos violentos" no lugar da "morte do afeto", da falta de sentimentos que parecia inseparável da crescente proliferação de imagens e de tecnologia. Encontrou, então, no sexo "a arena perfeita", na combinação da dor e da mutilação, para explorar todas as "nossas perversões", como o "voyeurismo e a autoaversão", na conquista da "liberdade moral" que se encontrava na procura, como num jogo ou numa abstração, das "nossas psicopatologias". O protagonista preconizava como o desafio das gerações futuras o "encontro do prazer no cálculo dos mais elegantes parâmetros das nossas mortes", em pesquisas que tudo conceptualizem. Assim, da mesma forma que a "violência é a conceptualização da dor", "a psicopatologia é o sistema conceptual

(37) Atrocity Exhibition, p. 111
(38) Entrevista a Ballard, em 1995, por Will Self, Extreme Metaphors, p.313

do sexo" (39).

Nesta estratégia de superar a morte do afeto, a guerra do Vietname é convocada como "um grande modelo de uma crise mental mimetizada em ângulos de escadas defeituosos". Na exploração de todas as perversidades, de toda a violência necessária "a mantermos o contacto uns com os outros", traduzida numa empatia recorrente de um novo "alfabeto de sensações", as imagens da "morte de uma criança" ou da guerra do Vietname devem ser "olhados como bens públicos". Neste contexto, o sexo é uma preocupação contínua do investigador, na tomada de consciência de que "o ato de penetração sexual é agora o módulo para outra coisa". Quando a psicopatologia do sexo estiver suficientemente desenvolvida, com "relações lunares e abstratas", onde as pessoas e os seus corpos serão "meras extensões da geometria das situações", poderemos aproximar-nos de uma nova álgebra, que fará com que perversões como a "pedofilia e a sodomia" se tornem "clichés ridículos, tão divertidos como patos de cerâmica em paredes suburbanas" (40). Por isso, em algo que Ballard defenderá de forma recorrente e crescente até ao final da obra, a televisão deveria emitir "ainda mais sexo e violência": "os dois são poderosos catalisadores para a mudança, em áreas onde a mudança é urgente e está atrasada" (41).

Numa nota do capítulo 10 – Plan for the Assassination of Jacqueline Kennedy – Ballard enunciava a "paisagem dos media" como "um mapa à procura de um território". Essa paisagem disparava um "imenso volume de imagens sensacionais e frequentemente tóxicas", em grande medida de "conteúdo ficcional", que "inunda as nossas mentes". *The Atrocity Exhibition* é um manual de instruções que começa por perguntar "como é possível dar sentido a este fluxo incessante de anúncios e publicidade, notícias e entretenimento, onde campanhas de eleições presidenciais e viagens à Lua são apresentadas de forma indistinguível do lançamento de uma nova barra de chocolate ou um desodorizante"? As várias histórias partilham a inquirição, a tentativa de questionar o que se passará "ao nível do inconsciente das nossas mentes" quando um ecrã televisivo apresenta uma sequência de imagens em movimento, que contém, por exemplo, "um primeiro-ministro a ser assassinado, uma atriz a fazer amor e uma criança ferida a ser retirada de um automóvel acidentado" (42).

A televisão teve, então, um papel determinante na gestação das histórias fragmentadas de *The Atrocity Exhibition*, a partir dessa "corrente contínua de imagens que inunda o nosso cérebro" e que, segundo Ballard, acrescentava um ponto de vista ao humano, como o despontar de "um terceiro olho" (43). As narrativas do romance apresentadas sob formas não lineares são já representativas das "nossas

(39) Atrocity Exhibition, p. 116
(40) Atrocity Exhibition, p. 119
(41) Atrocity Exhibition, p. 126
(42) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 145
(43) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 77

vivências" e da "vaga de eventos que acontecem aleatoriamente", o que permitiu ao escritor "olhar para o futuro" a escrever no presente, num contraste deliberado com a literatura vigente, elaborada "à luz do passado, das suas experiências, comportamentos e convenções" (44). É, por isso, uma literatura de imagens, de uma paisagem renovada e imaginada, uma paisagem que "funde o espaço e o tempo", em que as "paisagens externas são um reflexo da mente", conforme enunciou Dalí: "as únicas paisagens relevantes são as que projetam o nosso sistema nervoso central". Nessas paisagens há protagonistas, como Marilyn Monroe e a sua morte, perspetivada como "um desastre do espaço-tempo" ou a "explosão de um satélite em órbita". Quando falamos da morte de Marilyn, não interessa o suicídio daquela pessoa, mas antes a convocação de todas as suas imagens (no cinema, na publicidade, nas revistas) que "projetaram o seu corpo como uma paisagem externa", na substituição da paisagem que até então entendíamos como externa, como "um conjunto de montanhas e de lagos" (45). Nesse preceito difundido pelos surrealistas, "de criar um conjunto de paisagens válidas como correspondências diretas das nossas mentes" (46), e atendendo então à presença massiva da paisagem dos media, ao escritor competia "inventar a realidade", pois a ficção já circulava no nosso quotidiano, protagonizada nos anos sessenta pelos Kennedy, "que são como os Atreus da mitologia grega" e pelos mitos de Hollywood (47).

Talvez a principal explicação para o trauma da Guerra do Vietname, a falta de compreensão daquela sucessão de eventos confusos e quase insondáveis, foi a sua exposição permanente, quotidiana, na televisão dos norte-americanos. Ballard entregou-lhe o capítulo 11 do romance, que foi, também, o titulo da primeira edição da obra: *Love and Napalm: Export U.S.A.*. Num desafio moral ao leitor, o romance simula estudos de "estimulação sexual através de noticiários de atrocidades", conduzidos para "determinar os efeitos de longa exposição" a programas televisivos onde se "representava a tortura" ministrada pelos *Vietcong's*. Os simulacros apresentavam redobrados índices de excitação sexual quando envolviam figuras com notoriedade, como o Governador Reagan, na procura das "preferências dos espectadores de sequências otimizadas" de torturas e execuções (48).

A investigação do protagonista descobria propriedades vantajosas para a saúde das pessoas expostas a imagens extremas. Os sucessivos testes mostravam que a audiência da televisão e dos media, revelava uma clara participação e envolvência com as imagens o que provocava no público estudado "uma satisfação de pequenas fantasias de violência e agressão" (49). Por outro lado, a exposição a "filmes de

(44) Entrevista a Ballard, em 1967, por George MacBeth, Extreme Metaphors, p.2
(45) Entrevista a Ballard, em 1967, por George MacBeth, Extreme Metaphors, p.5
(46) Entrevista a Ballard, em 1967, por George MacBeth, Extreme Metaphors, p.6
(47) Entrevista a Ballard, em 1968, por Jannick Storm, Extreme Metaphors, p.20
(48) Atrocity Exhibition, p. 147
(49) Atrocity Exhibition, p. 149

guerra" resultaram numa "regulação da pressão sanguínea" e dos "níveis respiratórios" do público testado, devido à "pouca intensidade dramática" de eventos demasiado rotineiros, pelo que se manifestou um pobre substituto das imagens extremas de "tortura e execução". Daí a conclusão do investigador, na validade das possibilidades terapêuticas da exposição à violência e na evidência dos distúrbios provocados pela sua privação: "atendendo às condições socioeconómicas do presente, a conveniência de manter a Guerra do Vietname era evidente" (50).

Da mesma forma que a televisão e os media impeliram o mundo para outra sexualidade, em que as penetrações sexuais eram já um "vetor de um complexo público envolvendo *design* de automóveis, políticos e comunicações em massa", o protagonista propõe a Guerra do Vietname como um gerador de "impulsos sexuais polimórficos", que permitiam aos EUA revolucionarem a sua diplomacia e estabelecer uma "relação psicossexual com o mundo exterior" (50). Ballard enquadrou numa nota o contexto da Guerra do Vietname aquando da publicação do romance (em 1972) e a forma de difusão das imagens em Inglaterra em comparação com os EUA. O conflito apesar de ainda aceso estava em claro declínio, assim como a contestação nas ruas. No entanto algo se difundia, designadamente o antiamericanismo, enquanto o "empacotamento da violência e da crueldade como produtos comerciais atrativos" se espalhava pelo mundo. A televisão britânica apresentava o "seu equivalente à televisão comercial dos EUA", na forma de "documentários sérios", em programas noticiosos "ostensivamente altivos" a garantir uma "autoridade sedutora às imagens manipuladas de violência e sofrimentos", enquadradas por apresentadores "feridos de consciência", que o escritor considerou uma forma "insidiosa de pornografia". Mas atentos estavam "os cães de vigia puritanos", que clamaram por censura a estes programas. Isso promoveu regras como o impedimento de mostrar cadáveres. No entanto, para Ballard, isso é perverso porque essa ocultação "amordaça a nossa resposta emocional", o que pode conduzir a uma "crença inconsciente de que um despenhamento de um avião é um acontecimento excitante", aproximado a um jogo de futebol entre clubes rivais. Por isso, considerava que a televisão que se apresentava como "responsável" é mais perigosa do que o "mais monótono entretenimento", pois se a televisão "torna trivial o já trivial", a televisão britânica, de forma "consciente", "trivializa o que é grave" e significativo (51).

Numa continuidade com o capítulo anterior, em que se estabeleceram ligações entre a performance sexual e as imagens de guerra, o capítulo 12 – *Crash!*, além de continuar a semear pistas para o romance seguinte de Ballard, propôs-se estudar a colisão automóvel no seu "conteúdo sexualmente latente". Os corpos-paisagens de personalidades célebres que morreram em colisões de automóveis,

(50) Atrocity Exhibition, p. 148
(51) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 151

como James Dean, Jayne Mansfield e Albert Camus, são o assunto para determinar se aquelas vítimas povoam as fantasias de "donas de casa de subúrbio" ou "funcionários de bombas de gasolina", e se aqueles modelos se constituem como "um foco privado de excitação durante a penetração sexual com o parceiro doméstico" (52). Foi também estudado o comportamento sexual e o melhoramento do estado de saúde dos "familiares de vitimas de colisões de automóveis", assim como as intensas relações com os lugares dos embates e o seu potencial como palco para simulacros (53).

Neste contexto foram elaborados modelos para o "desastre automóvel otimizado". Foram propostos vários "modos de impacto", como o "capotamento", "empilhamentos ou ataques a colunas de automóveis", pois a Dealey Plaza e a "*motorcade*" de John Kennedy atravessam todo o romance. Também foram equacionadas diferentes posturas das vítimas mortais. O estudo concretizou em vários dos simulacros dos embates, condutores e passageiros em posturas que apontavam "penetrações sexuais perversas e sacrifícios ritualísticos" (54). A conceptualização das colisões convocou Freud e a "clássica distinção entre manifesto e latente" no papel determinante da tecnologia "e do seu instrumento, a máquina". Se uma boa parte das máquinas "assumiam uma postura passiva ou benigna", o desenrolar do século XX propiciou o despontar de um conjunto de máquinas, como "computadores, aviões sem piloto ou armas termonucleares", que desafiavam o investigador na relação com a "ambiguidade da identidade latente da máquina". O automóvel adquirira um estatuto especial, pois estava presente no quotidiano de uma grande parte da população, e tratava-se de uma máquina que impunha grandezas relevantes de "velocidade, agressividade, violência e desejo". E por isso, a colisão automóvel é um evento que retrata a máquina num ambiente de "psicopatologia conceptualizada" (55).

A história condensada termina com uma espécie de coda, que se projetará como o grande enunciado de *Crash*, o romance: "o acidente como acontecimento fertilizante (...), uma libertação da líbido sexual auxiliada pela máquina, na projeção da sexualidade daqueles que morreram, com uma intensidade erótica impossível de alcançar de outra forma" (56). Ballard, em nota de rodapé, acrescenta que o "papel ambíguo do automóvel" é irrefutável, pois além da nossa morte, o acidente de automóvel será para a maioria das pessoas "o acontecimento mais dramático das suas vidas" e em grande número de casos esses eventos "coincidirão". Um elemento preponderante é que em grande parte das vezes o veículo acidentado é uma propriedade nossa que nós próprios conduzimos, portanto no qual intuímos deter "o controlo". Além disso, o automóvel constituiu-se, durante uma boa parte do século XX, como

(52) Atrocity Exhibition, p. 153
(53) Atrocity Exhibition, p. 154
(54) Atrocity Exhibition, p. 155
(55) Atrocity Exhibition, p. 156
(56) Atrocity Exhibition, p. 157

"o mais poderoso alvo de anúncios comerciais", "uma entidade icónica" e símbolo de expansão tecnológica do mundo, que "combina elementos de velocidade, potência, sonho e liberdade", envolto num "formato altamente estilizado" que afrouxa o medo inerente a uma atividade perigosa: a condução destas "violentas e instáveis máquinas" (57).

A escrita de Why I Want To Fuck Ronald Reagan, o capítulo 14 do romance, começou quando Ballard assistiu aos anúncios de campanha de Reagan, na corrida para a eleição de Governador da Califórnia em 1965. Se na América os anúncios faziam "furor", atendendo ao passado recente como ator em Hollywood do candidato, na Inglaterra era "visto com chacota". Se Ballard ainda não teria a certeza de que o ator chegaria a presidente, intuiu que aquela campanha anunciava algo, pois Reagan "entendia o funcionamento da paisagem dos media" e, por isso, "ninguém estava interessado no que ele dizia", antes na sua imagem, "na movimentação, na linguagem do seu corpo" (58).

O conto começou por colocar Reagan dentro de fantasias de assassinatos, numa série de desastres de automóveis, incluindo uma coluna de veículos, num simulacro da Dealey Plaza em Dallas, como se durante a escrita antecipasse a chegada de Reagan à Casa Branca, que só ocorreria no início da década de 1980. Ballard repetiu em várias entrevistas a ideia de que a paisagem dos media é a "textura da vida quotidiana", uma espécie de mosaico de imagens em movimento, "carregadas com as nossas fantasias" e implicadas com figuras públicas (59). Aqui a "imagem do Presidente" Reagan participava de "poderosas fantasias eróticas de tipo sadismo anal", nos estudos para eleger a "otimizada vítima de um desastre automóvel", "que maximizasse a excitação da audiência" (60).

Tallis, o investigador, recorreu aos discursos de campanha, apresentados em câmara lenta, para estudar a "tonificação, a musculatura facial" e o corte de cabelo, assim como os movimentos característicos de "enrolar a língua" e a "rigidez facial" de Reagan, que comparava com os detalhes faciais de Hitler e Nixon (61). O texto insistiu no corpo-paisagem de Ronald Reagan como lugar de fantasias sexuais, com destaque para a "genitália do candidato", a que o estudo propõe testar com a assemblagem de "partes da boca de Jackie Kennedy", "o prepúcio do Presidente Johnson" ou o "sistema de exaustão traseiro de um Cadillac", na definição de um módulo de "genitália imaginária", para excitar determinado tipo de pacientes, no incremento da "natureza masturbatória da postura do candidato" (62).

Why I Want To Fuck Ronald Reagan terminava a comparar Reagan a Kennedy, numa premonição

(57) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 158
(58) Entrevista a Ballard, em 1992, por Phil Halper e Lard Lyer, Extreme Metaphors, p.264
(59) Entrevista a Ballard, em 1988, por James Verniere, Extreme Metaphors, p.237
(60) Atrocity Exhibition, p. 165
(61) Atrocity Exhibition, p. 166
(62) Atrocity Exhibition, p. 167

provocatória. A Reagan era apontado "o domínio dos EUA nos próximos anos", assente na "profunda analidade", que exibia um contraste com John Kennedy, caracterizado como "o protótipo do objeto oral", "concebido na puberdade". Os rostos das figuras presidenciais foram então estudados "em termos genitais". Se os rostos de vários líderes mundiais foram divididos em duas categorias – "circuncisado e não circuncisado", o de Reagan foi "uniformemente entendido como uma ereção de um pénis" (63).

Numa longa nota a este capítulo, Ballard traçou o contexto de entrada na política de Reagan, que foi Governador da Califórnia entre janeiro de 1967 e janeiro de 1975. O escritor observou com interesse os seus discursos de conteúdo claramente liberal, onde "castigava com escárnio o custo da segurança social" e "a infestação de burocratas no governo estatal". Ao contrário da silhueta paternalista que guardamos da memória dos seus anos como presidente dos EUA, Ballard recordava uma "figura crua e ambiciosa", que parecia decalcada do seu personagem em *The Killers* (1964), a sua última participação num filme. Reagan, com um domínio ótimo do teleponto, usava um tom aveludado, como "um vendedor num anúncio televisivo", enquanto "projetava uma mensagem política" que correspondia a uma completa "inversão" do seu estilo "reconfortante". As imagens revelavam uma "descontinuidade" evidente entre "as maneiras e a linguagem corporal" de Reagan e a sua mensagem agressiva e "assustadoramente simples de direita". Por isso, o escritor ficou impressionado com o candidato, que talvez tenha sido o "primeiro político a explorar o facto de que, se a audiência de televisão não o ouvisse de perto" e portanto não escutasse exatamente o que ele dizia, poderia ser manietada pela sua postura, por uma "apresentação" que poderia estar numa completa oposição com as "palavras que lhe emergiam na boca". A nota de Ballard fechava com uma ironia desconcertante. Depois dos problemas judiciais que envolveram a publicação Why I Want To Fuck Ronald Reagan como fasciculo autónomo pela Brighton: Unicorn Bookshop (1968), com acusações reiteradas de obscenidade, o texto circulou na Convenção Republicana, em 1980, em San Francisco, que seria o trampolim definitivo de Reagan para a presidência. Alguém removeu "o título e as notas", "carimbou o texto com o selo do partido republicano" e distribuiu-o pelos delegados. Ao que Ballard indagou, foi entendido como "um artigo com uma leitura psicológica sobre o apelo subliminar do candidato", talvez comissariado "por algum dissidente de uma «think-tank»" (64).

Em entrevista a Iain Sinclair, Ballard desenvolveu a ideia do assassinato de John Kennedy como um "evento revitalizador", um "detonador", num contexto do despontar de "um mundo eletrónico", quando a televisão a cores já se tinha imposto no quotidiano da população, no mapa da sua

(63) Atrocity Exhibition, p. 168
(64) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 169

imaginação e das suas fantasias. Neste contexto também se impôs o direto na televisão o que constituiu um verdadeiro sobressalto na experiência da relação com as imagens, mas também com a guerra e a morte: a Guerra do Vietname foi mostrada "virtualmente em direto", "Oswald foi assassinado ao vivo na televisão". Segundo o escrito reduzir o papel da televisão a "uma ligação à realidade" é "absurdo" e redutor: a meados dos anos sessenta, a televisão projetava-se para lá de uma mera janela para o mundo, era um acumulado de ficções, "um conto em tempo real" (65). Neste panorama, a América afirmou-se como "o grande gerador de sonhos" e as suas celebridades como os heróis, muitas vezes trágicos como John Kennedy, uma das personalidades "ficcionadas pela própria fama", e por isso constituintes de uma espécie de "propriedade da imaginação partilhada do quotidiano" (66).

O romance dedica o último capítulo a The Assassination of John Fitzgerald Kennedy as a Downhill Motor Race. Este simulacro, surge como resposta à Comissão Warren e ao seu relatório, que Ballard qualificou várias vezes como um bom romance, melhor a colocar questões do que a fornecer respostas. Este conto propõe-se, então, fornecer uma "visão menos convencional dos acontecimentos sombrios daquele dia", para participar da construção de uma "explicação mais satisfatória". Em suma, tratava-se da descrição de uma corrida de automóveis, com os protagonistas daquele dia a procurar a liderança da classificação, num percurso minado de obstáculos, na metáfora do que Dallas representava para Kennedy, um território sulista profundamente hostil ao Presidente dos EUA (67).

As primeiras linhas destacam o protagonismo de Oswald no tiro de partida da corrida, a medíocre largada do Presidente e "a grande e oculta rivalidade" entre o Kennedy e o seu vice-presidente, Johnson, o que "representava um grande interesse para a multidão" que assistia à prova. Kennedy é descrito como "um concorrente pouco popular" junto da assistência de Dallas, sendo que uma boa parte do público "mostrava uma hostilidade" evidente. O itinerário que partira do Texas Book Depositary (local onde estaria Oswald durante os disparos) e atravessara um viaduto, com passagem pelo Parkland Hospital (onde foi decretado o óbito de Kennedy) e término no Dallas Love Field Airport, é designado como um dos "percursos mais perigosos de corridas automobilísticas todo o terreno", apenas superado pela praça de Sarajevo de 1914 (onde ocorreu o atentado que conduziu ao início da Primeira Guerra Mundial"). Kennedy acabou por ser "desqualificado" da corrida no Hospital, o que permitiu que Johnson salta-se para a "liderança", que manteve até ao fim. No início da corrida, Johnson ocupara a contragosto "o lugar de trás", "na sua posição de partida", após "indicações do presidente". A saída forçada de Kennedy da prova no Hospital poderá ter acontecido para agradar à

(65) Entrevista a Ballard, em 1999, por Ian Sinclair, Extreme Metaphors, p.367
(66) Entrevista a Ballard, em 1999, por Ian Sinclair, Extreme Metaphors, p.372
(67) Atrocity Exhibition, p. 171

"multidão hostil", que estava ansiosa por assistir à vitória de Johnson. Apesar da sugestão de que Johnson não "esperaria vencer a corrida desta forma", subsistem vários "quebra-cabeças" e um deles é a "presença da mulher do presidente no automóvel, uma prática não usual em corridas de automóveis", apenas explicada pelos privilégios conferidos ao anterior herói militar. A narrativa terminava com um parágrafo dedicado à Comissão Warren, que terá procurado "colocar todas as culpas" em Oswald, o "juiz da partida". No entanto, o investigador que narrara a corrida não teve dúvidas de que "Oswald falhou o disparo", só deixando por responder a autoria de "quem carregou a arma de partida" (68).

"The Atrocity Exhibition" junta aos contos um apêndice, com dois anexos: Princess Margaret's Face Lift e Mae West Reduction Mammoplasty, numa lógica que parece emparelhar com o glossário (entre o científico e o empírico) sobre drogas e adições com que Burroughs fechou *The Naked Lunch*, numa perspetiva que associava uma espécie de ciência desviante à imaginação construída em cima de fantasias com as celebridades. Ballard referiu um "surpreendente paradoxo" que estabelecia a relação entre a audiência e os protagonistas da paisagem dos media. Por um lado, as "grandes estrelas da política, do cinema e do entretenimento" pareciam "distantes", protegidas por um território de "limousines, guarda-costas e helicópteros". No entanto, as câmaras e as suas "lentes de *zoom*", transportava-os para muito "perto de nós", de forma que conhecemos em mais detalhe "os seus rostos e gestos" do que os dos nossos amigos. Segundo o escritor, este paradoxo é um terreno muito fértil, e permite à nossa imaginação fantasiar "com todas as possibilidades que estas magníficas criaturas têm para nos oferecer". Exemplificou com Greta Garbo. Como é que ela "escovava ou dentes", "cortava o pelo dos sovacos" ou desenhava "uma ruga de expressão"? Podemos, então, encontrar os "detalhes mais íntimos das suas vidas", por detrás de "uma porta de uma casa de banho" parcialmente aberta e que a nossa "imaginação pode escancarar". São inúmeras as possibilidades e papéis que lhes podemos atribuir. Podemos ascender a "seus amantes e confidentes". Ou submetê-los à "humilhação". E ao longo do tempo, na régua do seu "envelhecimento", podemos redesenhar o nosso desejo em função da atualização dos "seus atributos" (69).

Ballard usou relatórios médicos associados a operações plásticas, texto científico denso na elaboração de vários e sucessivos ajustes estéticos em rostos e corpos femininos. Segundo ele bastava substituir o nome da paciente por o de uma atriz popular para que o texto científico começasse a transformar-se numa peça de "vasta pornografia" (69). Por isso, a operação de redução mamária da atriz voluptuosa Mae West revelava um especial interesse, reforçado pela criação de Salvador Dalí, que dois anos

(68) Atrocity Exhibition, p. 172
(69) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 180

depois da publicação de *The Atrocity Exhibition* esculpiu uma peça, um sofá, a partir dos seus lábios: *Mae West Lips Sofa* (1972). O investigador descreve a intervenção como um "desafio cirúrgico de alguma magnitude", atendendo à exigência de Mae West, de que "os seus mamilos sejam mantidos como possibilidade de exercitação oral durante a penetração sexual". Por isso, foi adotada uma "amputação subtotal", com "a transposição dos mamilos como excertos". Ballard, numa nota, expressou a sua profunda admiração por Mae West, por rebentar com todas as válvulas da moral e do puritanismo, apresentando-se para que não houvesse "qualquer dúvida quanto ao verdadeiro propósito daquele corpo esplêndido". Se os seus seios eram excessivamente pronunciados, não temos certezas, no entanto "eles agigantaram-se nos horizontes da consciência popular", a par dos de Marilyn e Jane Mansfield. Tal como seus seios, que pareciam disponíveis a tomar as formas ditadas pela nossa imaginação, os seus corpos "formavam um conjunto de partes separáveis" que poderíamos reconfigurar, sob influência das "obscenas bonecas de Bellmer" (70).

Ballard procurou com *The Atrocity Exhibition* o uso de uma escrita que estabelecesse um paralelo com a fragmentação da realidade e por isso utilizou um conjunto técnicas exploratórias, assentes numa escrita descontinuada, fragmentada e impregnada de imagens. Foi o modo que o escritor encontrou de se enquadrar naquele tempo, enquanto se sincronizava "com o grande relógio da História", em que o leitor é convidado a "penetrar num universo de alienação, em que nos abeiramos da loucura". Com um protagonista, que se desdobra em várias réplicas, assistimos à "interiorização" por parte do investigador "da realidade exterior" de modo tão intenso, que essa paisagem se "torna uma extensão da própria psique". O protagonista, "tal como os alienados mentais", passa a dispor do "controlo do tempo", a habitar uma "temporalidade completamente subjetiva", devedora dos pintores surrealistas (71).

Nas entrevistas, Ballard reiterava que o seu espaço de trabalho se situava na dualidade entre o espaço mental e a realidade externa e nas frágeis fronteiras e ambiguidades entre esses territórios, que o escritor procurou "descodificar" e "decifrar". Entendemos como realidade exterior, quotidiana, estável e segura, "o quarto onde nos sentamos", "as ruas à nossa volta", "as autoestradas", "os outdoors", ou "os filmes e a televisão". No entanto, tudo isso é uma "ilusão gerada pelo nosso sistema nervoso central", na tentativa de acomodar um imenso fluído de estímulos. *The Atrocity Exhibition* procurou responder ao impacto na nossa realidade da presença de protagonistas da paisagem dos media, quando falam connosco através da televisão, da tentativa de escrutinar o que se "passa dentro das nossas mentes", quando todos esses "diferentes planos de realidade espacial estão a intercetar-se",

(70) Nota de Ballard, Atrocity Exhibition, p. 184

(71) Entrevista a Ballard, em 1985, por Tony Cartano e Maxim Jakubowski, Extreme Metaphors, p.214

em que toda essa descarga de informação se transforma numa "espécie de *outdoor*", que nos impele a "viver num gigante programa de televisão" (72).

O mundo a partir do qual Ballard escreveu o romance, era já um território "ficcional". O que entendíamos como "o nosso espaço psicológico, o interior da nossa cabeça", que albergava "esperanças, sonhos e tudo o mais", "foi transferido do nosso crânio individual para o corporativo *sensorium*", projetado pela paisagem dos media. Mesmo que uma boa parte da população se afirmasse sem motivações e sem sonhos, "o meio estará a sonhar por eles", um gigante "*sensorium*" expresso no "largo espaço mental da paisagem das comunicações planetárias". E isso, segundo Ballard produziu uma transformação decisiva e geradora de enormes tensões: "a distinção entre o conteúdo latente e manifesto dos sonhos tem agora de ser aplicado ao mundo exterior". Por isso, quando apontavam aos seus personagens "uma suposta falta de profundidade", o escritor respondia que, desde os seus primeiros romances, os seus personagens são "seres humanos a viver em mundos onde os elementos ficcionais constituem uma espécie de atividade mental externalizada": os personagens "não precisam de grande profundidade psicológica", pois está lá tudo, "acima das suas cabeças" (73).

Em suma, Hari Kunzru dizia-nos que, com *The Atrocity Exhibition*, Ballard produziu uma nova literatura, na "fusão" da *pop art* devedora do consumismo com "uma deriva psicanalítica, ou surrealista", expressa numa semântica científica, médica, e "quase pornográfica". Ballard respondeu que o romance dispõe uma série de simulacros que lidam com o trauma do próprio escritor (morte da mulher), enquanto também tentava "explicar toda a essa violência" que estava à sua volta naqueles anos loucos. No epicentro, esteve o assassinato de Kennedy, o "catalisador" daquele contexto: "um jovem príncipe fora assassinado", o seu corpo moribundo tombara sobre "o colo da mulher", perante "o olhar", através da televisão a cores, "de milhões de pessoas". Numa sequência que parte das "atrocidades cometidas na Segunda Guerra Mundial", as imagens televisionadas da Guerra do Vietname e os assassinatos de celebridades em direto na televisão, o escritor foi impelido "a refletir sobre que tipo de seres humanos somos": "é da nossa natureza sermos violentos e cruéis?" (74).

(72) Entrevista a Ballard, em 1994, por Lukas Barr, Extreme Metaphors, p.285
(73) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors, p.342
(74) Entrevista a Ballard, em 2007, por Hari Kunzru, Extreme Metaphors, p.471

1.2.3 – Crash

1.2.3.1 – A Literatura como Desafio Moral do Leitor

Ballard recorda-nos que a década de 1960 trouxe grandes alterações comportamentais, "de maior permissividade relativamente ao sexo e às drogas", por exemplo, e as convenções, regras e hábitos sociais não acompanharam esta transformação da realidade, demonstrando uma progressiva dificuldade em estabelecer uma "moralidade que lide" com aquele estado de coisas. Sugeriu, então, que no futuro poderia acontecer uma rutura dos "padrões tradicionais", designadamente na preferência por "famílias monogâmicas e de características reprodutoras" e na respetiva formação e educação convencionais, que passariam a ser "rejeitados" devido a preceitos assim considerados de "moral duvidosa e ofensiva" (1). Apesar dos perigos inerentes, como um cientista no laboratório, Ballard sempre defendeu que "devemos abraçar um cada vez maior número de experiências, demonstrando que se enquadrava nos evolucionistas, na conceção de que o humano só se transforma com o experienciar que confere riqueza à vida e à existência humana, mesmo que essas atividades possam à primeira vista identificar-se como "bizarras, perversas ou moralmente repreensíveis" (2). Como muitas vezes a sua literatura representou, Ballard identificava o "homem como um animal naturalmente perverso", que convoca e enriquece o seu carácter com elementos de psicopatologia, que o "futuro e a tecnologia irão alterar". A espécie humana verá os seus padrões em contínua transformação, resultado do facto de às "necessidades básicas" (alimentação e abrigo) ser atribuída uma menor relevância, quando comparadas com as áreas do "entretenimento e do prazer", o que resultará numa dotação progressiva e individual de uma "moral solitária", resultado de uma crescente autonomia dos indivíduos, que irá soltá-los de "balizas do exterior", para ancorar ainda mais os comportamentos à imaginação humana (3). O escritor denunciava a conceção britânica "protestante de progresso moral", que decorreria da supressão de tudo que estava em "desacordo com as regras de um país puritano", como uma analogia com uma literatura que tinha estacionado no período vitoriano, na conceção do mundo e na estruturação das classes. A França surgia como contraponto, na sua "propensão para publicar material amoral e pornográfico", sendo que a publicação de *Crash* é um bom exemplo, se comparamos a resistência ao livro na Grã-Bretanha, com o êxito obtido em França, o que se estendeu ao filme de Cronenberg, a confirmar o padrão. Ballard tentava explicar este contexto francês, "um país de grandes inventores e engenheiros", ou seja, atribuindo um papel decisivo à tecnologia na sua

(1) Ballard em entrevista a Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors (p.61)
(2) Ballard em entrevista a Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors (p.64)
(3) Ballard em entrevista a Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors (p.67)

capacidade de "atuar junto da consciência" (4). Assim, nesta introdução a *Crash*, procuraremos identificar alguma literatura e alguns escritores devedores da herança do Marquês de Sade e do iluminismo, artistas que forçaram o seu direito a integrarem a obscenidade, o imoral, o devasso e até o abjeto nas suas obras, como modo de desafiar o leitor e a sua moralidade.

Num *raccord* com o capítulo anterior, voltamos a convocar Norman Mailer, que usamos como principal municiador do sonho americano, projetado na figura de Marilyn Monroe. Em *Os Exércitos da Noite*, Mailer usou um tom confessional para se colocar dentro da ação, como protagonista do livro, numa posição também de ironia, de distância percetiva relativamente à combustão que percorria a América nos anos 1960, e que tem no centro uma manifestação contra a Guerra do Vietname, uma marcha sobre o Pentágono, realizada a 21 de Outubro de 1967, em que milhares de jovens se propunham devolver os cartões de incorporação no serviço militar, com o apoio de uma população progressista, onde se contavam artistas, escritores, feministas, *hippies* e elementos da comunidade afro-americana, entre outros. No dia anterior à marcha, mas já no seu espírito, o discurso de Mailer reiterava a obscenidade como um dos predicados das suas apresentações em público. O escritor afirmava a obscenidade como a expressão do seu "amor pela América". Mailer relembrava que começara a amar a América quando foi incorporado no exército, aquando da Segunda Guerra Mundial, mas esse amor não era pela "bandeira, a enrascadela insuportável e patriótica da televisão e dos jornais", mas antes no louvor, que outros intelectuais da época referiam, como sendo "o princípio democrático (...) da fé no homem comum". Mas Mailer aclarava que o essencial na definição dessa nobreza do homem comum era um "equilíbrio mental" assente "no seu humor", "na sua obscenidade". O escritor dava como exemplo os soldados serem forçados "a fazer continência a um oficial militarista com as costas eretas numa posição exagerada"; Depois da revista do oficial, o "veredito do pelotão" seria um coro a expressar "aquele tenente é um merdas", o que concretizava o tal "golpe" aplicado "em favor da democracia e do equilíbrio mental do bom humor". O romance escrito em cima das recordações da guerra – *Os Nus e os Mortos* -, haveria de incorporar muitos destes episódios e expressões, sendo o ponto de partida da descoberta de Mailer de que "os Americanos foram o primeiro povo da Terra a viver para o seu humor", em algo que se poderia constatar tanto em meio urbano, como no interior da América, como ele constatara na polifonia do exército (5). O escritor exultava que uma visita pelos "estados e condados" da nação americana era percorrida "por um rio de obscenidade da boca de um contador de histórias da província" que transitava "para a de um outro ali em baixo ao pé dos banqueiros, e daí para os livros, educadores e legisladores". Assim, Mailer sentia-se um verdadeiro

(4) Ballard em entrevista a Tony Cartano e Maxim Jakubowski, em 1985, Extreme Metaphors (p.217)
(5) Os Exércitos da Noite (p.64)

americano quando integrava a obscenidade no discurso, escrito ou proferido, apelando a que "todos os dons da língua americana" se evidenciassem "no jogo feliz da obscenidade sobre o conceito, que nos permita regressar ao conceito novamente". Mailer, após a publicação de *Os Nus e os Mortos*, começou a afrouxar a utilização de "linguagem obscena", talvez para, na sua ascensão no campo literário, demonstrar que "ainda tinha muitas setas no seu arcão literário". Entretanto, na escrita de *Porque Estamos no Vietname?* voltara a convocar a obscenidade, mas enriquecendo-a no "seu sentido linguístico": "fora a primeira vez que o seu estilo lhe parecera muito americano e ao mesmo tempo muito literário no melhor sentido". No entanto, o "acolhimento do livro" não foi o que Mailer ambicionava e deu conta de que os "velhos críticos conservadores e bolorentos que tinham feito a defesa da obscenidade em *Os Nus e os Mortos* condenavam-no agora", o que para o escritor era sintomático de degeneração da América, como um corpo que se vergara a "uma dose prematura de artrite" (6).

É um dos eixos do discurso de Ballard, quando começou a esboçar a sua obra, na conceção de que o romance, como paradigma ainda instalado nos anos 1960, já não se "coadunava" com aqueles tempos, pois estava encarcerado na "forma da narrativa extensa" típica do século XIX. Daí a importância de William S. Burroughs (7), como o "grande escritor", o mais inovador do pós Segunda Guerra Mundial, com romances como *Naked Lunch* (1959), *The Soft Machine (*1961–1966), ou *The Ticket That Exploded* (1962), que fizeram implodir a estrutura arcaica do romance, ao partir "da paisagem", do "ar que se respira", sendo que para isso era necessário abdicar da "narrativa de larga escala, da ação e do drama" (8), para evoluir para uma "resposta imaginativa" à sua época: "podemos reconstituir a psicologia e a dinâmica interior do século XX a partir dos romances de Burroughs" (9). Ballard retratava, então, Burroughs como um dos grandes modernistas, ao explorar "a consciência subjetiva", que convocava o "mundo exterior como a realidade a ser assimilada pela consciência". São obras "despidas de uma estrutura estilística", enriquecidas pelo jorrar de "uma corrente de consciência", parcelas de "um mundo subjetivo", erguidas ao sabor de um improviso, estruturas narrativas sem "arquitetura" e "planeamento", definida a partir de "impulsos", num resultado que não apresentava "bordos", nem "um alvo apontado" (10).

Ballard apesar de ter sido um leitor ávido de Burroughs "rejeitou a influência" dos seus livros na sua

(6) Os Exércitos da Noite (p.66)

(7) Burroughs, que nasceu a 5 de fevereiro de 1914 em St. Louis, no Missouri, foi idolatrado por escritores, músicos e outros artistas. Na velhice tornou-se um ícone associado à cultura popular, com aparecimento em filmes e videoclips de bandas do pop rock. As suas leituras de excertos das suas obras também eram muito populares entre audiências que extravasavam o interesse pela literatura.

(8) Ballard em entrevista a Jon Savage, em 1978, Extreme Metaphors (p.111)

(9) Ballard em entrevista a Nicholas Zurbrugg, em 1995, Extreme Metaphors (p.295)

(10) Ballard em entrevista a Werner Fuchs e Joachim Korber, em 1982, Extreme Metaphors (p.132)

obra, designadamente no seu romance que é muitas vezes emparelhado com a obra do norte-americano: *The Atrocity Exhibition* (para o qual Burroughs escreveu o prefácio da edição norte-americana). Ballard afirmou que o seu romance não assentava na técnica do *cut-up* (11), que segundo Burroughs permitia "representar o mundo à nossa volta como ele é realmente", ao permitir revelar a "verdadeira natureza do mundo" assente em "associações aleatórias". Ora, para Ballard, o seu romance é o "oposto disso", pois é definido em cima de uma "estrutura precisa": os seus contos condensados são como o resultado do trabalho de uma máquina para alcançar "um objetivo definido" à priori (12). No entanto, os dois escritores partilhavam, além de uma imaginação desenfreada, a procura da constituição de um vocabulário, muitas vezes convocado das regiões da ciência, para constituir uma linguagem de uma ficção científica do presente ao invés de um género que apontava para um futuro distante. Aliás, Ballard afirmou que Burroughs era especialmente vigilante às "formas como a linguagem pode ser manipulada para significar o oposto do seu propósito, algo que partilhava com Orwell". Por isso, o escritor estava continuamente "à procura de atravessar o ecrã da linguagem, para encontrar uma espécie de verdade" do outro lado desse espelho, sendo a técnica *cut-up* – mecanismo com claras afinidades com a montagem do cinema - um desses processos de procura de um "mundo mais verdadeiro", "um mundo de significados" ocultos pelo "conteúdo aparente da linguagem" (13).

Em várias entrevistas, Ballard apontou a Burroughs a "falta de cosmopolitismo", definindo-o como um "quase aristocrata do *Midwest*", o que dificulta a aproximação entre os dois, nos encontros que mantiveram. O escritor britânico referiu a homossexualidade de Burroughs como uma das dificuldades a uma relação mais íntima, em algo que também está nas entrevistas de Cronenberg, como veremos na terceira parte desta tese, a propósito do filme que adaptou *The Naked Lunch*, que concretiza a triangulação entre estes artistas. Ballard atribuiu essa dificuldade de relaxamento, então, ao desenvolvimento de um "sistema de códigos privados", utilizados pelos homossexuais de gerações mais velhas, para se defenderem das autoridades, para evitarem a prisão, e que fazia com que se "reconhecessem e estivessem à vontade uns com os outros", independentemente de haver ou não envolvimento sexual (14). Outra das dificuldades em "penetrar na carapaça" desenvolvida por Burroughs teria a ver com o facto de o escritor ter sido "um drogado toda a vida" (15).

(11) Burroughs começou a técnica do cut-up, procurando novas combinações das palavras, com novos significados, através desse corte e do consequente reagrupamento, numa aproximação à ideia de texto como uma pintura: Burroughs dizia que o ato de escrever estava 50 anos atrasado relativamente à pintura, em algo que Ballard naturalmente corroborava.
(12) Ballard em entrevista a Werner Fuchs e Joachim Korber, em 1982, Extreme Metaphors (p.142)
(13) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.350)
(14) Ballard em entrevista a Will Self, em 1995, Extreme Metaphors (p.302)
(15) Ballard em entrevista a Will Self, em 1995, Extreme Metaphors (p.303)

Will Self questionou Ballard sobre o suposto "ódio visceral pelas mulheres" de Burroughs, na insinuação de uma relação com a morte acidental de Joan Vollmer, num disparo executado pelo escritor, em setembro de 1951, na cidade do México. Ballard respondeu que essa conexão é "plausível", e que é difícil de crer que a relação dos dois fosse funcional. Self utilizou aquele evento como uma possível porta de entrada do "mergulho do escritor num mundo mágico", um ato como uma catapulta para a "margens de uma imaginação" ampliada e a estreitar um "paralelismo entre a vida e a ficção" (16). Allen Ginsberg no documentário *Burroughs The Movie* (Howard Brookner, 1983), indica que no episódio da morte de Joan, os dois estariam embriagados e Burroughs terá pegado na sua 38 para ensaiar o seu Guilherme Tell (episódio que está na adaptação de *The Naked Lunch* por Cronenberg, como veremos). Ela terá, então, colocado o copo na cabeça. Foi outro dos amigos que estava presente que perante o colapso de Joan lhe disse que a bala atingira a cabeça. Ginsberg acredita, então, que foi Joan quem conduziu Burroughs a fazer aquilo. Um acordo, talvez alegando insanidade momentânea e acidental, permitiu que Burroughs ficasse em liberdade. Ginsberg, na linha de pensamento de Self, diz que foi a partir deste episódio que Burroughs começou a escrever com intencionalidade.

O encontro de Ballard com a obra de Burroughs ocorreu através de uma edição francesa de *The Naked Lunch*, publicada pela Olympia Press, que editava *low-grade porn*, assim como romances que "tinham sido banidos na Europa e nos EUA", como livros de Henry Miller ou *Lolita* de Nabokov. Ballard não tinha ainda escrito o seu primeiro romance e recordava-se "de ter lido esta edição de capa verde e de ter lido quatro ou cinco parágrafos e de ter saltado involuntariamente da cadeira e aplaudido". Depois de "devorar" *The Naked Lunch*, Ballard descobriu no catálogo da Olympia Press mais "três ou quatro livros" assinados por Burroughs (17). Só uns anos depois é que Ballard se apercebeu que *The Naked Lunch* foi produzido durante uma larga temporada (oito anos, desde janeiro de 1953) do escritor em Tanger, onde Burroughs mergulhou numa "comunidade empática de homossexuais e dependentes de droga", que lhe proporcionou uma "ilimitada disponibilidade de rapazes e homens jovens", no que se haveria de constituir como a Interzone, o lugar onde o escritor encontrou uma felicidade nunca superada (18). Em *The Naked Lunch* há sinais de tecnologia na exploração do sexo, de projeção do desejo da mente, mas há principalmente uma procura animalesca nas posições do corpo, nos sons e sensações. Os órgãos sexuais, os corpos, são como elementos de uma natureza tão vibrante, como produzida por delírios, uma nova pornografia, um pornógrafo delirante, uma poética da

(16) Ballard em entrevista a Will Self, em 1995, Extreme Metaphors (p.315)
(17) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.350)
(18) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.351)

pornografia: "Mark deixa-se cair sobre um joelho e puxa Johnny, pondo-o de costas. Depois levanta-se e atira-o à distância para cima da cama. Johnny aterra de costas. Mark salta-lhe para cima e agarra os tornozelos de Johnny, colocando-lhe as pernas acima da cabeça. Mark tem os lábios repuxados num esgar. (...) Contrai o corpo com movimentos lentos e firmes semelhantes aos de uma máquina bem oleada e mete o caralho no cu de Johnny. Johnny solta um suspiro enorme e o corpo estremece-lhe de gozo. Mark serve-se das mãos para ainda atrair mais a si o corpo de Johnny e lhe meter o sexo até mais acima. Respira ofegantemente. Johnny grita. Agora Mark esfrega o rosto de encontro ao de Johnny. Desapareceu-lhe toda a dureza do rosto que se transformou em inocência e infantilidade no momento em que todo o seu líquido se derrama no corpo trémulo de Johnny" (19). As palavras de Burroughs induzem transformações no corpo, amputações, réplicas, uma libertação do corpo pela ciência e pela alquimia, numa reiterada mistura com outras criaturas, do mundo animal e vegetal. São necessários outros corpos, e antes disso outros olhares sobre o nosso corpo.

Às críticas que apontam ao trabalho de Burroughs uma "crueldade", isenta de discurso social, Ballard respondeu com o melhor elogio que se pode fazer a uma obra de ficção: a "honestidade": "Burroughs chamou *The Naked Lunch* ao seu romance para significar o que vemos no topo do garfo, dizer a verdade". Como "todo o processo de escrita ficcional" pretende "evitar a verdade" (20), apartá-la, o feito de Burroughs é notável, em algo que Ballard diz também ter procurado abeirar-se, de uma ficção contaminada pela verdade, como exemplificamos com as sensações produzidas por uma injeção de cocaína, num extrato de *The Naked Lunch*: "Injetam-na na artéria principal! Pode-se-lhe sentir o cheiro frio e agradável no nariz e conseguir depois uma onda de gozo que invade todo o cérebro, estabelecendo as ligações devidas. A cabeça estala em explosões brancas. Dez minutos mais tarde apetece-nos outra injeção... se for preciso atravessa-se a cidade de uma ponta à outra, a pé, para a conseguir" (21). Ainda *The Naked Lunch* e o corpo como matéria alvo de transformação pelas drogas, por entre os delírios, realismo (quotidiano e mundano do *junkie*) e relatos poderosos e verdadeiros, uma ficção científica do presente como uma tela onde se juntam formas, cores e tons, e odores: "A principio a carne era macia, tão macia que parecia deixar-se cortar até ao osso por partículas de poeira, correntes de ar e sobretudos que por ela roçavam, ao passo que um contacto direto com portas e cadeiras não provocava aparentemente uma sensação desagradável. Não havia ferida que sarasse na sua carne suave e tentadora... Os ossos eram envoltos por longas e brancas gavinhas de fungo. O

(19) The Naked Lunch, p.109
(20) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.351)
(21) The Naked Lunch, p.34

cheiro bafiento dos testículos atrofiados desprendia-se-lhe do corpo, formando uma névoa acinzentada..." (22). Este predicado, a imposição da verdade, é naturalmente um ataque ao romance burguês e convencional, que se constitui como uma "grande ameaça para a verdade e para a honestidade", ao usar mecanismos que tecem uma "vasta estrutura sentimental que tranquiliza o leitor", e que lhe "oferece o conforto de uma moral" sustentada "nos limites do contexto e de personagens reconhecíveis". Ballard citou a escritora e crítica literária Mary McCarthy que identificara a "principal função do romance" na ostentação "de uma espécie de crítica moral da vida". Ora, o escritor não considerava ser esse o seu trabalho, o de "fazer julgamentos morais ou tentar impor-se" como um juiz; a sua opção é procurar "dizer a verdade". Richard Kadrey & Suzanne Stefanac perante esta tese provocaram-no, ao questioná-lo se ele atribuía mais relevância a um estatuto de "repórter" ao invés de "artista" no contexto do seu trabalho de escritor. Ballard respondeu que a sua literatura não se limita e "reportar" o "mundo exterior", ao invés é a projeção do "seu mundo interior" que faculta uma "verdade sobre si próprio", e a dificuldade é essa, não vacilar nessa procura da verdade, no encontro com "as nossas fantasias e obsessões": "a honestidade absoluta é o que identifica o verdadeiro moderno" (23). E Burroughs consegui-o ao revelar com "honestidade absoluta as suas obsessões: adolescentes a ejacularem enquanto morrem no andaime". Podemos apontar-lhe a expressão de conteúdos "sombrios" e "socialmente questionáveis", mas as suas obsessões são honestas, isso é incontestável (24). Ballard também elogiava o humor, o poder satírico na obra de Burroughs, especialmente em *The Naked Lunch*.

A controvérsia e as tentativas de censura também é algo que aproxima as obras dos dois escritores, que também procuraram explanar doses generosas de ambiguidade. Na entrevista a Richard Kadrey & Suzanne Stefanac, publicada em 1997, após a estreia de *Crash*, a adaptação de Cronenberg ao cinema, Ballard referiu que o filme estava "banido do centro de Londres, em West End", território sob a administração do município de Westminster. Mas o filme estava a ser mostrado, embora com cortes, em outras zonas de Londres, "mais periféricas", o que colocava a situação num contexto absurdo, de que havia uma "sensação peculiar de que há uma espécie de fronteira invisível quase como a que existia entre as Berlim oriental e ocidental; podemos atravessar um conjunto de semáforos, (...) e entramos na zona proibida de Westminster". Burroughs era um dos preferidos dos censores, que lhe baniram a publicação de *The Naked Lunch* dos EUA (25). Em mais uma afinidade com Cronenberg, que abordaremos na terceira parte da tese, Ballard manifestou uma completa incompreensão com os

(22) The Naked Lunch, p.86

(23) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.351)

(24) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.352)

(25) The Naked Lunch aparece citado pelo próprio Burroughs como um romance pornográfico, mais uma afinidade com Cronenberg que assumia que os seus filmes faziam dele, aos olhos de muitos, um pornógrafo.

critérios da censura e com os efeitos dessas ações: "É uma profunda insegurança, um medo de que se permita a entrada da população numa espécie de quartos proibidos; vá-se lá saber o que estas pessoas farão depois. Então, temos de manter os ferrolhos severamente fechados nestes livros e filmes nefastos. E entretanto, permitimos que as pessoas vejam o mais recente *Die Hard*, ou um pedaço de sexo e violência coreografado em Hollywood" (26).

Richard Kadrey & Suzanne Stefanac encontraram mais afinidades entre os dois escritores: Burroughs e Ballard escreveram "narrativas muito visuais" e ensaiaram a pintura. Ballard respondeu que enquanto Burroughs pintou no final da vida, ele pintou durante a juventude, até perceber que "não tinha talento", mas cogitava que poderia ter "sido muito feliz como pintor". São dois casos diferentes. Burroughs foi um escritor precoce, com uma relação muito forte com as palavras, até que "adotou uma relação contraditória (...) com a palavra impressa", ao perceber os modos como ela poderia ser manipulada, muitas vezes "por razões sinistras". Já Ballard "gostaria de ter sido um pintor na tradição dos pintores surrealistas, e várias vezes especulou se a sua escrita não seria um "substituto de um pintor insatisfeito" (27).

Ballard e Burroughs também partilharam o estudo pela medicina, o que influenciou de forma inequívoca a obra produzida pelos dois (28). Mas enquanto Ballard estudou medicina durante "dois anos e desistiu", Burroughs levou os estudos mais fundo em várias disciplinas, incluindo psicologia e psiquiatria. O interesse do escritor norte-americano intensificou-se em mecanismos e processos de carácter obscuro e Ballard exemplificou com uma ocasião em que o visitou e, "enquanto o namorado partia um frango assado", Burroughs descrevia com grande precisão o modo de "esfaquear um homem até à morte", usando para tal uma ilustração com recurso a uma "enorme faca de trinchar". Os dois partilhavam a consulta e influência de revistas de conteúdo científico e tecnológico, de investigação das zonas mais obscuras, sendo que no caso de Burroughs a "sua cabeça" colecionava "todo o tipo de bizarrias" de revistas de conteúdo policial (científico e obscuro). Os dois escritores partilhariam então a tese de que "a ciência" (...) é um caminho para ordenar a resposta da nossa imaginação ao mundo" (29). Para Ballard, em romances como *The Atrocity Exhibition* ou mesmo *Crash*, o resgate de "vocabulário científico" e o seu uso, dentro de uma perspetiva científica, demonstrou-se eficaz no objetivo de "mostrar o assunto a uma nova luz". Ballard exemplificou com a descrição de um acidente de automóvel, designadamente o que resulta do "impacto do corpo humano contra o volante"

(26) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.353)
(27) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.354)
(28) Depois de se formar em Harvard, Burroughs estudou medicina em Viena durante seis meses; entretanto, a guerra rebentou em 1942. Esteve no exército durante seis meses e depois foi dispensado. Em 1944 conheceu Kerouac, Vollmer e Ginsberg e Huncke e alguns dos personagens que apareceriam em Junkie. Outra carreira que ele ambicionou para lá de escritor e médico, foi a espionagem e esteve quase a ser aceite na CIA.
(29) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.354)

e depois "no embate contra o para-brisas". Uma opção convencional seria, segundo ele, usar uma descrição subjugada a "poderosos advérbios ou adjetivos". Já a dele seria uma descrição lenta, "impassível e clínica", como se fosse executada por "um cientista forense" ou por técnicos de um "laboratório de investigação" que promove testes de colisão com *dummies*. Esta abordagem concretiza "uma inquietante janela aberta sobre um novo tipo de realidade". O mesmo conceito poderia ser adotado para uma sequência de sexo, como as de *Crash,* que adicionaram renovadas "perceções" ao que ali estava a suceder. Burroughs também o fez, mas com as suas particularidades: "*The Naked Lunch* está repleto de notas explicativas do exato percurso do sistema nervoso central adotado por algum obscuro veneno da Amazónia na ponta de um dardo enquanto ele atinge a sua vítima" (30); Burroughs estava claramente interessado nas transformações provocadas pelo uso de drogas e pelos mecanismos associados. Aliás, as últimas vinte páginas de *Naked Lunch* são um apêndice onde se descrevem os tipos de drogas usadas, graus de vício e habituação, modos de usar, sintomas e perturbações no corpo. Ao contrário dos contos, a descrição é escorreita, sem alucinações, compilando resultados de experiências partilhadas com outros toxicodependentes. Trata-se, então, de um caderno científico, como os manuais dos danos nos corpos resultantes das colisões que Ballard usou em *Crash*, reações à privação das drogas e as curas das dependências.

Em suma, Ballard identificou na obra de Burroughs uma indiscutível "riqueza", uma "imaginação paranoica" similar aos grandes artistas do surrealismo, que perspetivava "o mundo como uma perigosa conspiração das corporações gigantes dos media", associados a "grandes grupos políticos" e onde também participava nessa "gigante conspiração" uma "ciência médica corrupta". Essa perspetiva do escritor estava especialmente afinada para os profissionais de "aplicação da lei", nos vários estratos", que participariam nas referidas conspirações como agentes cujas ações visavam "manter-nos sob controlo, agachados". Isto está exposto de forma muito clara em *The Naked Lunch* no território burocrático controlado, em Annexia, lugar de detenções mais ou menos arbitrárias, de vigilância, onde se recorre à tortura, quando necessária, através de eletricidade, máquinas, drogas, hipnose e psicanálise, sendo os homossexuais e os toxicodependentes os escolhidos, como metáfora do questionamento do patriarcado e das convenções sociais, através de densas descrições, entre a exatidão documental e a selva de homens. Por isso, os seus livros tinham como principal objetivo trabalhar nas possibilidades de "rebentar com essa conspiração, para nos permitir ver o que está na ponta do garfo" (31), algo próximo do que as últimas linhas do romance fulcral de Burroughs assinalam: "Naked Lunch é uma forma de alargar níveis de experiência abrindo a porta localizada ao fundo de um

(30) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.355)
(31) Ballard em entrevista a Richard Kadrey e Suzanne Stefanac, em 1997, Extreme Metaphors (p.355)

comprido corredor..." (32).

Se Ballard tem dúvidas em enquadrar Burroughs como o "último dos escritores do modernismo" ou "o primeiro do pós-modernismo", ele não hesita em definir o escritor norte-americano como um "rebelde", que "tem mais em comum com Jonathan Swift", escritor irlandês que navegou entre os séculos XVII e XVIII, do que com a maioria esmagadora dos escritores dos séculos XIX e XX (33). Esse paralelo traça-se no enquadramento de *As Viagens de Gulliver* (Gulliver's Travels, 1726) como um romance de ficção científica e na conceção de que Burroughs extravasou a *beat generation* e se tornou uma figura tão "institucional" quanto Swift, mesmo que emergindo da contracultura e do consumo de drogas, sendo que os dois escritores, estabelecidos em tempos históricos dispares, se apresentavam "com um desgosto desesperado pelos políticos e profissionais do mundo institucional" que integravam (34).

O subtítulo de *As Viagens de Gulliver* aponta desde logo uma intersecção entre ciência e aventura: "Viagens a Diversas Nações Remotas do Mundo. Em Quatro Partes. Por Lemuel Gulliver, Primeiro como Cirurgião, Depois como Capitão de Diversos Navios". Aparentado com o *D. Quixote* de Cervantes, a aventura emparelha com o elogio do experienciar, da Literatura como uma ode à imaginação e ao combate do tédio, nas fronteiras de uma demência criativa, algo em que certamente Cervantes e Swift alinhariam a par de Ballard, como quem defende uma espécie em vias de extensão na savana africana. Nesse diálogo das aventuras empreendidas ora como cirurgião ora como capitão, o leitor vai desconfiando, com o desenrolar do romance, de que aquela narrativa de aventuras é antes o deambular entre as perspetivas do progresso, os desafios da ciência e a revelação da natureza humana.

Na primeira e na segunda partes, nas viagens a Lilipute e a Brobdingnag, o protagonista apresenta-se ora gigante, ora anão, mas aqueles mundos numa proporcionalidade matemática (10 a 200 vezes maiores ou menores) aproximam-se, em grande medida, das lógicas de poder e de luta de classes do absolutismo das monarquias. Na terceira parte, a viagem passa por Laputa, Balnibarbi, Luggnagg, Glubbdubdubrib e Japão, uma ilha em movimento em que as criaturas não são grandes nem pequenas, antes peculiares, que parecem viajar nas suas paisagens interiores, absortos nos pensamentos, que precisam de despertar para comunicar e que se manifestam especialmente interessadas em matemática e música. A leitura de uma exposição do monarca perante Gulliver expõe um digladiar entre tradição e transformação, uma reflexão sobre uma ideia de futuro que embate em

(32) The Naked Lunch, p.234
(33) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.257)
(34) Ballard em entrevista a Thomas Frick, em 1984, Extreme Metaphors (p.189)

quem pretende manter o *status quo* ao achincalhar uma inovação sem resultados: "Com este fim em mente, lograram obter uma patente real para formar uma Academia de Promotores em Lagado. Esta moda prevaleceu de tal modo no espírito do povo que hoje em dia não há uma só cidade minimamente importante que não tenha uma academia deste género. Nos seus vários colégios, os professores engendram novas regras e métodos para a agricultura e a construção, bem como novos instrumentos e ferramentas designadas para todos os negócios e indústrias, com as quais, segundo afirmam, um só homem é capaz de fazer o trabalho de dez; assim, é possível edificar um palácio numa semana a partir de materiais de construção tão resistentes que podem durar uma vida inteira sem necessitarem de reparação" (35); (...) "Contou-me que no seu caso, não tendo de todo um espírito empreendedor, continuaria de bom gosto a respeitar os antigos preceitos, a viver em casas que os seus antepassados haviam construído e a agir em todas as ocasiões do quotidiano sem quaisquer manifestações de inovação. Disse-me que outras (poucas) pessoas de elevada condição social haviam feito o mesmo que ele, ainda que fossem igualmente alvo dos olhares de desprezo e da má vontade alheios, sendo considerados inimigos da arte, ignorantes e inimigos do bem comum, dando preferência ao próprio bem estar e consequente ociosidade em detrimento do progresso generalizado do pais" (36). Essa academia de projetos inovadores, inusitados e especulativos, validam a catalogação de *As Viagens de Gulliver* como um romance de ficção científica, com um conjunto de cientistas que tudo pretendiam reverter (excrementos em alimentos, edifícios construídos a partir do telhado) e que culmina com a ambição de eliminar a linguagem, uma evidente afinidade com os protagonistas de Ballard, do interesse em abraçar o futuro, mesmo que dentro de um perigoso laboratório, enquanto forçam a quebra de convenções e as consequentes reversões de comportamentos, que convocam de memórias alojadas durante milhares de anos nos nossos cérebros e que culminará no alcance de uma demência voluntária.

Na escola de línguas, três professores ocupavam-se de encontrar soluções para transformar a linguagem: "O primeiro projeto consistia em reduzir todo o género de discurso mediante a eliminação gradual dos polissílabos até que restassem palavras unicamente compostas por uma só silaba, ao mesmo tempo que se eliminavam também os verbos e os particípios, pois na realidade tudo o que é passível de ser imaginado diz respeito unicamente a substantivos"; "O outro projeto consistia no método para abolir as palavras na sua totalidade; tal era visto como uma grande vantagem para a saúde e concisão de ideias dos nativos" (37). Assim, ao invés de usarem as palavras para identificar as

(35) As Viagens de Gulliver, p.221
(36) As Viagens de Gulliver, p.222
(37) As Viagens de Gulliver, p.230

coisas, os nativos deveriam transportar essas mesmas coisas. As pessoas ditas vulgares reagiram contra, pois isso seriam um atentado à sua liberdade de se exprimirem. No entanto, os sábios eruditos aderiram em pleno, com uma pequena condição, de que pudessem ter criados que transportassem as coisas quando o assunto fosse de grande amplitude: "Uma outra grande vantagem associada a esta invenção é que promoveria uma espécie de linguagem universal, passível de ser compreendida em todas as nações civilizadas, cujos bens e utensílios são, de um modo geral, do mesmo género (...)" (38).

O desafio científico da morte, outro tema ballardiano, é abordado através dos Struldbruggs, uma raça muito rara e imortal. Perante o entusiasmo do narrador quanto ao alcance da vida eterna, o romance enumera evidencias de que estes seres são criaturas profundamente infelizes, que invejavam o vigor dos jovens e a morte dos idosos, por entre maleitas e demência. Para o final da aventura, Swift deixa-nos o encontro com os Houyhnhnms, uma espécie de cavalos inteligentes, que são incapazes de perceber a utilização da mentira, pois consideram que boicotava a função da linguagem. Perante estes peculiares cavalos, o narrador descrevia, então, a vontade de poder, de conquista de riqueza, de luxúria, intemperança, malícia e inveja que caracterizava a natureza humana estabelecida numa Europa, que era olhada pelos Houyhnhnms com incompreensão e desconfiança, por não encontrarem utilidade em tais noções de poder, governo, guerra, lei e punição, entre muitas outras. Num evidente desafio moral ao leitor, Swift direciona-nos um espelho, pois neste reino dos cavalos que ostentam o título de raça superior do reino, há umas criaturas semelhantes aos humanos (os Yahoo), que são indivíduos desprovidos de qualquer estatuto ou prestígio, a espécie menos dotada do território, a mais decadente e menos preparada para aquele contexto, e que se entregavam a todo o tipo de falsidades e dissimulações.

Alice no País das Maravilhas (Alice's Adventures in Wonderland, 1865) foi também referido inúmeras vezes por Ballard como sendo um romance-chave, de uma literatura que joga com a ciência e o tempo, do presente que perspetivava o futuro. O romance escrito por Lewis Carroll, pseudónimo de Charles Dodgson, um professor de matemática, estabeleceu-se como um tratado "onde a imaginação reina como senhora absoluta" como escreveu Maria Filomena Duarte, que se abre em inúmeras possibilidades ao impor o "absurdo" e um "nonsense delirante". Também alinhado com Ballard, Carroll buscava uma literatura renovada e apartada das limitações impostas pelo seu tempo e por isso o romance "intercala versos que, na sua maior parte, são paródias aos versos de autores clássicos que, nessa altura, as crianças inglesas eram obrigadas a aprender de cor" (39).

A releitura do romance permitiu encontrar um conjunto de elementos que se assumiram como

(38) As Viagens de Gulliver, p.231
(39) Apêndice a Alice no País das Maravilhas, por Maria Filomena Duarte (p.138)

mergulhos no tempo e no espaço, na penetração na toca do coelho, em que um dos primeiros vislumbres é o coelho branco que tirou "um relógio do bolso" e correu mais depressa (40). Como uma viagem de teor científico e exploratório, essa primeira descida de Alice aponta para uma distância de quatro mil milhas, esboçando uma proximidade com o centro da Terra, onde a imagética de atravessamento do espaço e do tempo é intensificada pela presença de túneis. Numa afinidade com *As Viagens de Gulliver*, a protagonista irá sofrer de uma constante flutuação de proporções (no primeiro capítulo passará a medir 25 centímetros depois de beber um líquido), na relação com a contexto e do carácter imaginativo, o "e se" da narrativa, um elogio das possibilidades da ficção, ativadas pelas coisas que Alice come e bebe, que a levam a crescer ou a mingar e o que resulta daí; no segundo capítulo, com uma estatura de 2,70 metros, vê-se afogada nas próprias lágrimas: "(...) percebeu que estava dentro da poça das lágrimas que chorara quando ficara com dois metros e setenta e cinco centímetros de altura" (41).

Outro dos elementos introduzidos no primeiro capítulo, também assume tangentes com o universo de Ballard, ao dar a ver as paisagens interiores de Alice: "Em geral, dava muito bons conselhos a si própria (embora raramente os seguisse) e, por vezes, recriminava-se severamente por as lágrimas lhe virem aos olhos. E lembrava-se de uma vez ter puxado as próprias orelhas por se ter aborrecido durante uma partida de croquet que jogava consigo mesma, pois esta criança singular gostava muito de fingir que era duas pessoas ao mesmo tempo" (42).

Apesar dos perigos inerentes às suas ações, Alice persegue destemida a aventura, permitindo ao romance desafios metalinguísticos expressos em pensamentos ou monólogos da protagonista: "Deviam escrever um livro a meu respeito, olá se deviam!" (43). Com a entrada do personagem da lagarta, é introduzido o tema do envelhecimento e das suas transformações, à medida que o texto intensifica a obsessão com o tempo: "Se toda a gente se metesse na sua vida – resmungou a duquesa – o mundo rodaria mais depressa" (44). As problemáticas da comunicação e da linguagem também assomam como eixo temático, expresso em respostas evasivas ou incompreensíveis, nos diálogos entre Alice e os animais. Em mais uma rima com os romances de Ballard, a loucura é apresentada como o derradeiro reservatório da imaginação, com o Gato, por exemplo, a identificar todos os personagens - o Chapeleiro, a Lebre de Março, a Alice e ele próprio – como loucos, como se isso fosse uma justificação para todos os movimentos da narrativa e de transformação dos personagens.

Ainda e sempre o tempo, com o Chapeleiro a intitular-se o seu especialista: "– Acho que vocês podiam

(40) Alice no País das Maravilhas, p.8
(41) Alice no País das Maravilhas, p.20
(42) Alice no País das Maravilhas, p.14
(43) Alice no País das Maravilhas, p.36
(44) Alice no País das Maravilhas, p.59

passar melhor o tempo em vez de gastá-lo com adivinhas que não têm resposta"; "- Se conhecesses o tempo tão bem como eu, não falarias em gastá-lo". Há relógios peculiares, que "indicam o dia do mês e não indicam as horas!", num permanente questionamento do valor do tempo, de procurar esticá-lo para lá dos ponteiros do relógio, de contestar as noções de duração e das convenções de medição e fruição, em suma um relativizar do tempo (45). Além de especialista, o Chapeleiro também se intitula um mediador do tempo, alguém que estabelece relações privilegiadas e que procura estar de boas relações com o tempo, em benefício daquela comunidade peculiar: "(...) – Ele não suporta que lhe batam. Mas se tiveres de boas relações com ele, deixa-te fazer quase tudo o que quiseres com o relógio. Por exemplo, imagina que são nove horas da manhã, precisamente a altura de começar as lições. Só tens de fazer um sinal ao tempo e o relógio avança num abrir e fechar de olhos! Uma e meia, horas de almoçar!" (46).

Mas a Rainha irá acusar o Chapeleiro de estar a assassinar o tempo, pois o relógio parara nas seis horas e estava sempre na hora do chã, numa sátira evidente ao imobilismo do tempo, à prisão das convenções (também identificado na apresentação de um peculiar jogo de *croquet*) e ao peso da moral, inscrito pela Duquesa, obcecada por descobrir a moral das coisas, por a identificar em todas as situações. Com o tempo, é também introduzida a noção de melancolia no canto da sopa da falsa tartaruga, com a voz entrecortada por soluços. Em suma, um desfile dos prodígios da imaginação, em que a inversão das ações se consumam numa relação com o tempo, que impõe a ficção e o sonho como parcelas diluídas nas suas malhas.

Ballard identificava os grandes escritores do século XX, como Aldous Huxley ou George Orwell, como escritores de ficção científica, um género que segundo ele evidentemente superava as sagas *Star Wars* ou *Star Trek*. Já próximo do crepúsculo da sua obra, Ballard compreendia a razão pela qual continuava a ser identificado como um escritor de ficção científica: os seus romances forneciam uma "leitura dura e cruel sobre a realidade e o quotidiano da Europa Ocidental e dos EUA", sendo atribuído um papel fulcral à ciência e à tecnologia na "criação da paisagem das nossas vidas e da nossa imaginação". Portanto, na segunda metade do século XX passamos a "viver dentro de um romance de ficção científica", mas evidentemente que não estamos a bordo das naves espaciais, nem de visita aos planetas exibidos em *Star Wars*. Ballard colocava-se dentro de uma genealogia que entendia a conceção de ficção científica de um modo elástico, que abarcava *As Viagens de Gulliver*, *Frankenstein*, e os autores Robert Louis Stevenson, H. G. Wells e Burroughs (47).

(45) Alice no País das Maravilhas, p.70
(46) Alice no País das Maravilhas, p.71
(47) Ballard em entrevista a James Verniere, em 1988, Extreme Metaphors (p.233)

Em *Admirável Mundo Novo* (Brave New World, 1932), Huxley, que desejou ser médico, desenvolveu um "*caution tale*", um aviso com evidentes afinidades com os emitidos por Ballard, um "pessimismo (...) perante a progressiva industrialização da sociedade e os efeitos perversos do progresso tecnológico e científico". O romance antecipava um futuro distópico, num "mundo dominado por um poder absolutista" que esmagava o individuo e os "valores humanos fundamentais": "os indivíduos são criados em série, como produtos de uma linha de montagem". Dentro de uma sociedade mecanizada, não há lugar para o "acaso" e para o improviso, com cada um a ocupar o "lugar que lhe foi atribuído" e onde "a felicidade é artificial e obrigatória" (48).

No prefácio ao romance, Huxley convocava Sade como o precursor da libertação da moral: "A revolução verdadeiramente revolucionária realizar-se-á não no mundo exterior, mas na alma e na carne dos seres humanos". Sade aproveitou, então, o contexto da revolução política e económica em França, para invocar que era necessária uma outra revolução, a "dos homens, das mulheres e das crianças individuais, para quem o corpo se iria tornar daí em frente a propriedade comum a todos e para quem o espírito deveria ser purgado de todos os pudores naturais, de todas as inibições laboriosamente adquiridas pela civilização tradicional". A revolução de Sade partilhava com Ballard o desígnio "de racionalizar o seu género particular de demência", algo que Huxley admitiu como uma influência no desenvolvimento de toda a sua obra (49). Huxley também se emparelhou com Ballard ao definir para *Admirável Mundo Novo* um totalitarismo dócil, algo com evidentes afinidades com as catedrais do consumo da fase final daquele, designadamente no derradeiro romance, *Reino do Amanhã*: "Um estado totalitário verdadeiramente «eficiente» será aquele em que o todo poderoso comité executivo de chefes políticos e o seu espirito de diretores terá o controle de uma população de escravos que será inútil constranger, pois eles terão amor à sua servidão" (50).

Os primeiros capítulos apresentam um centro de incubação, em que se executa uma produção em série da espécie humana, para pouco depois nos indicar "o segredo da felicidade e da virtude: gostar daquilo que se é obrigado a fazer" (51). Os bebés são sujeitos a um treino pavloviano, de forma a odiarem os livros e as flores, enquanto é promovida uma aprendizagem moral durante o sono, que estabelece as classes socias, como produtos: alfa, beta, gamas, deltas, epsilões. Surgem também os primeiros desafios morais ao leitor, com a indicação de que os jogos sexuais entre crianças são aqui obrigatórios e salutares e ao invés fala-se em mães vivíparas e em famílias e monogamia com horror, e decreta-se o fim da noção de promiscuidade e fidelidade, a irrelevância da intimidade.

(48) Admirável Mundo Novo, p.1
(49) Admirável Mundo Novo, p.13
(50) Admirável Mundo Novo, p.15
(51) Admirável Mundo Novo, p.30

Admirável Mundo Novo institucionaliza uma nova era a partir do lançamento do modelo T e designa Ford como o padroeiro espiritual, que substitui os deuses, num conjunto de descrições em montagem paralela, a intensificar as elipses, a viagem do passado para o presente a garantir uma transformação definitiva. O regime decretara o controlo do tempo - "Nas quatro mil salas do centro os quatro mil relógios elétricos deram simultaneamente quatro horas" (52) – enquanto reescrevia a História, através de "uma campanha contra o passado, pelo encerramento dos museus, pela destruição dos monumentos históricos (...), pela supressão de todos os livros publicados antes do ano 150 de Nossa Fordaria (53). Tal como aconteceu com os regimes totalitários do pós Primeira Guerra Mundial, Huxley atribuiu, como veremos, uma grande importância às imagens em movimento e introduziu o conceito de Cinema Percetível, onde as imagens adquirem um atributo de sedução adicional para o espectador.

Como contraponto ao mundo de Ford, onde se promove a "limpeza" e a "esterilização" (54), o romance colocava Bernard (o personagem que parece questionar a ordem estabelecida) na antecâmara de uma visita à reserva, território de vida selvagem, onde há casamentos, famílias, cristianismo e onde a velhice é associada a uma degeneração descontrolada. Também as drogas são outras, com o mescal e o poyote apresentados como puxadores na abertura das portas da perceção, alternativas à soma, a droga do controlo e da civilização.

Bernard acabará por trazer para Londres, um dos "selvagens" - John, que interpreta permanentemente as obras completas de Shakespeare, como a suprema herança da civilização humana e que escolherá *Tempestade* como o drama para aclarar o Admirável Mundo Novo, para ler aquela civilização, num exercício em que a Literatura é geradora de Literatura. Enquanto as autoridades apontam a Bernard o crime mais odioso, a subversão na falta de ortodoxia na conduta, progressivamente John vai assumir-se como o que resta da humanidade e à pergunta deste se os jovens liam Shakespeare, a resposta daquele mundo reside no poder manipulador das imagens: "Se os nossos jovens precisam de distrações, podem procurá-las no cinema percetível. Nós não os incitamos a entregarem-se a diversões solitárias, sejam elas quais forem" (55). John apaixonar-se-á por Lenina e procurará compreender esse amor com a mediação de Shakespeare e a leitura de *Romeu e Julieta*. A jovem e bela mulher irá oferecer-lhe a volúpia, mas John, assente em convenções antigas, repele-a como a uma prostituta, o que revela, além da doença do amor, dois mundos incompatíveis, dessincronizados pelo Tempo.

A morte é apresentada como um evento banal, "como qualquer outro processo fisiológico" (55), sendo que o regime detinha hospitais para moribundos, sustentados pela televisão, pelo ar perfumado e pela

(52) Admirável Mundo Novo, p.46
(53) Admirável Mundo Novo, p.63
(54) Admirável Mundo Novo, p.117
(55) Admirável Mundo Novo, p.166

soma. John reconhece, então, naquele mundo o fim do belo e do velho, conceitos aos quais fora apresentado pela poesia e pelos personagens de Shakespeare, conceitos que aquele mundo tornara obsoletos e incompreensíveis. Também à ciência, e às suas descobertas, é associado um perigo público, uma subversão emparelhada com a arte: "A ciência é perigosa; somos obrigados a mantê-la cuidadosamente acorrentada e amordaçada" (56). E finalmente a religião, pois um mundo com juventude e prosperidade até aos últimos dias já não precisa de Deus: "Deus no cofre-forte e Ford nas estantes" (57).

John decide, então, radicar-se num eremitério, queria ficar sozinho, o oposto do que determinava a civilização, para viver da caça e da horta, evitando os produtos da civilização, na direção a uma purificação: "Mas eu não quero o conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o autêntico, quero a liberdade, quero a bondade, quero o pecado" (58). O eremita irá autoflagelar-se, num processo com uma carga notável de solenidade, mas que será registado em vídeo e áudio à distância, para ser transformado num filme percetível, num registo de Darwin Bonaparte, o mais hábil fotógrafo da produção de filmes percetíveis. Foram registados "os golpes, os gemidos, as palavras ferozes e dementadas que se registavam na banda sonora na margem do seu filme", com o operador a desejar "que o selvagem se voltasse de maneira que pudesse conseguir um bom primeiro plano final do sangue que lhe corria nas costas, e quase imediatamente – que sorte espantosa! – o rapaz, complacente, virou-se. Pôde assim obter um primeiro plano final perfeito" (59). Doze dias depois, o filme intitulado "O Selvagem de Surrey" era projetado com grande êxito. Na sequência disto, dúzias de helicópteros, identificados como gafanhotos gigantes, invadiram o céu sobre o selvagem, como uma sequência de guerra, tornando John uma atração da paisagem dos media, como uma besta de um circo. Perante a visita de uma jovem (com parecenças com Lenina) e a insistência do público, que queria ver o chicote exercitado, John, a quem fora administrada uma quantidade invulgar de soma, vergastou a mulher até à morte, enquanto recitava versos de Shakespeare que apelidavam a mulher de prostituta. A situação evoluiu para um coro entre os participantes e os envolvidos na performance que alguém identificou como uma orgia-folia. Depois do público abandonar o local nos seus helicópteros e dando conta das suas ações, passado o efeito do frenesim das drogas, envergonhou-se perante Deus e numa derradeira ação heroica, John suicidou-se.

Huxley sintetizou *Admirável Mundo Novo* como um oráculo que aponta para as gerações seguintes um mundo governado por senhores que "descobrirão que o condicionamento infantil e as narcoipnoses

(56) Admirável Mundo Novo, p.224
(57) Admirável Mundo Novo, p.229
(58) Admirável Mundo Novo, p.237
(59) Admirável Mundo Novo, p.249

são mais eficazes como instrumentos do governo do que os garrotes e os calabouços", numa possível antecipação de uma tirania imposta pelo consumismo e pelas suas imagens (60).

A relação estreita de Ballard com o trabalho de Huxley ficou explícita na escrita do prefácio de *As Portas da Perceção* (The Doors of Perception, 1954). Ainda referindo-se a *Admirável Mundo Novo*, Ballard arriscou que esse romance "se revelou ainda mais certeiro na antecipação do futuro" do que *1984* de George Orwell, designadamente na forma como Huxley desenvolveu as possibilidades do "uso recreativo" das drogas, a industrialização dos "bebés proveta", ou o anúncio da "realidade virtual" sob a forma de cinema percetível. Mas, para Ballard, *As Portas da Perceção* revelou-se ainda mais "profético". Huxley interessava-se particularmente pela "compreensão do mistério da consciência humana", o que o levou a investigar o misticismo cristão, as religiões do extremo oriente e as pseudorreligiões da Califórnia. Ballard confirmou o interesse apaixonado de Huxley pela ciência, sendo que muitas das suas obras estão "na fronteira entre a religião, a arte e a ciência" (61).

Huxley tinha um interesse particular pelo campo da neurociência, no papel dos neurotransmissores do nosso cérebro, e na "forma como estes mensageiros químicos controlam a imagem que temos de nós próprios e do mundo que nos rodeia". Segundo Huxley, "os nossos cérebros aprenderam a abafar todas as perceções que nos auxiliam diretamente na luta quotidiana pela sobrevivência, ocultando-as sobre véus opacos". Assim "adquirimos segurança e capacidade de sobrevivência, mas, ao mesmo tempo, sacrificámos a faculdade de nos maravilharmos". Esse "desmantelamento" dos véus e "a revelação do mundo mais sedutor que eles ocultam", ficaram encarregues ao longo do tempo à arte e ao misticismo religioso, mas "Huxley desconfiava que a farmacologia moderna possuía armas ainda mais poderosas na sua panóplia de substâncias psicoativas" (62). *As Portas da Perceção* aclarou a necessidade dos humanos necessitarem de um "auxiliar químico", na libertação das "limitações inatas do seu próprio sistema nervoso" (63), o que culmina com a descrição de uma tarde em 1953, em Los Angeles, na sua primeira experiência com mescalina, "o princípio ativo do cato sagrado", a que os mexicanos designam por *peyotl*, na abertura, então, das "portas de um novo mundo" (62), sobre o qual Ballard discorre como uma celebração: "Cinquenta anos decorridos sobre a trip de mescalina de Huxley junto a um jardim de Hollywood, numa época em que já viajamos até à Lua e cingimos o nosso planeta com uma cultura de entretenimento mais sufocante do que tudo o que ele imaginou nas páginas de *Admirável Mundo Novo*, talvez não seja descabido pensarmos que a expedição que Huxley levou a cabo aos confins da sua própria mente constitui a derradeira viagem que nos espera a

(60) Admirável Mundo Novo, p.1
(61) Prefácio de Ballard a As Portas da Perceção, p. 5
(62) Prefácio de Ballard a As Portas da Perceção, p. 6
(63) Prefácio de Ballard a As Portas da Perceção, p. 7

todos, quer por meios químicos, quer por outra porta menos arriscada, a passagem interior para o nosso eu mais genuíno e mais cativante" (64).

Ballard permite-nos um desvio à literatura para encontrarmos uma forte influência no trabalho do fotógrafo Helmut Newton. O escritor exemplificou com as fotografias de Grace Jones, "uma cantora negra de aparência robótica", que editou em 1980 um disco - Warm Leatherette – fortemente influenciado por *Crash*. As imagens manipuladas dela, em que o novo desenho dos seus membros "a transformam noutra criatura", são um exemplo do trabalho de Newton: "Nem é preciso um vídeo, um filme, com imagens fixas daquelas, já vimos o filme, que se constrói com apenas uma imagem" (65).

Um documentário de 2020, assinado por Gero von Boehm lançou novas luzes sobre Helmut Newton, desde logo no seu título – *The Bad and the Beautiful* – que convocava um feroz autorretrato de Hollywood, conduzido por um dos seus maiores artistas, Vincente Minnelli, num filme de 1952. Apesar de convencional, o documentário inclui valiosos depoimentos do fotógrafo, dos colaboradores, e ainda mais das retratadas, que valorizam a obra de Newton e esboçam novos ângulos sobre a vida e a obra do artista: Grace Jones, Charlotte Rampling, Isabella Rossellini, modelos que questionam a etiqueta de misoginia atribuída a Newton, antes um espelho da cultura ocidental, em que as mulheres, muitas vezes sem roupa e emparelhadas com *dummies*, invertem uma possível humilhação, adquirem um estatuto que lhes atribui supremacia perante o outro, mulheres fortes defronte de homens que são meros espectadores. Newton que conquistara autonomia dentro do *mainstream* da moda, era um agente provocador, que reclamava a ambiguidade para trabalhar nas suas encenações uma escala de cinzentos. Um artista político, então, como quando fotografou Jean-Marie Le Pen sentado ao lado de um pastor alemão, num contrapicado como uma réplica de um retrato de Hitler, um aspirante a ditador caído no alçapão: quando Le Pen percebeu a analogia, já havia tinta e papel na tipografia. Uma nota também para Hanna Schygulla, retratada como uma mulher de rua, de axilas peludas, que chocou os padrões da beleza e da redação da publicação. Aquela fotografia lembra-nos os filmes do cineasta R.W. Fassbinder, mas terá sido gerada sob a influência das vivências do adolescente Helmut na República de Weimar, um judeu que escapou enfiando-se num barco para a Austrália nas vésperas da II Guerra. João Lopes também recorreu a *The Bad and the Beautiful* para recordar o impacto das fotografias de moda de Newton, "em especial nas décadas de 1960/70", na forma como davam a ver um renovado olhar sobre a nudez feminina: "Uma das personalidades entrevistadas no filme, Anna Wintour, a lendária editora da revista Vogue, reconhece mesmo que, nessa época, encomendar um portfolio a Newton era um risco assumido de forma muito consciente". Também Isabella Rossellini

(64) Prefácio de Ballard a As Portas da Perceção, p. 7

(65) Ballard em entrevista a V. Vale, em 1982, Extreme Metaphors (p.160)

partilhou a forma como Newton participou nas transformações do "contexto social e cultural" daquelas duas décadas, no que se refere às alterações nos modos de "representação dos corpos", não apenas os corpos femininos, o que gerou muitas vezes "formas de rejeição (...) agressivas". A atriz sublinha a complexidade do olhar de Newton, em que as fotografias produzidas eram "menos sobre mulheres e mais sobre um certo imaginário masculino que, por vezes com inconfessado medo, reconhece a força simbólica do feminino" (66).

Françoise Marquet no texto de abertura de *Work* (Taschen, 2000) também destaca as décadas de 1960 a 1980 como as mais criativas e produtivas de Helmut Newton, alguém conhecedor dos padrões culturais da primeira metade do século XX e que entrou em cena na procura de "um novo conceito de beleza", num estilo "provocador e transgressivo", ao exacerbar "a diferença entre sexos" o que lhe rendeu problemas com os movimentos feministas. A curadora afirmou que o olhar de Newton profetizou, através de imagens, as mulheres "no limiar do terceiro milénio", mulheres protagonistas, "que dirigem, ao invés de serem dirigidas": "mulheres cheias de saúde e vigor, gozando a resplandecência e vitalidade dos seus corpos atléticos" (67). Em algo também referido por Ballard, era um tempo em que o "advento da pilula anticoncecional" possibilitou uma "revolução sexual", o que encontrou expressão nas fotografias "encenadas" por Newton para dar a ver essa "nova forma de liberdade e as fantasias que ela permite". Apesar de Newton dividir a sua obra em três categorias – Moda, Nus e Retratos – esta compartimentação é algo redutora e não exprime por exemplo as inúmeras configurações a que o corpo feminino surge associado, pois "nenhum outro fotógrafo fez o corpo feminino passar por provações tão arrepiantes, nem conjeturou tantas situações imaginárias, histórias e desejo": "acorrentado, preso, maltratado, por vezes até mutilado, por vezes com membros falsos". O fotografo utilizou dispositivos recorrentes, como uma luz de "brilho luminoso", cenários que incluíam "portas trancadas ou entreabertas, espelhos, escadas, entradas de hotel, paisagens, nus em cenários domésticos", em que o tema da porta ganhou uma relevância como mecanismo "de situar o assunto ou narrar uma história" (68). Em algo partilhado com os surrealistas, a inspiração de Newton, que projetava um "mundo de fantasia e desejo", era como uma evidencia de um tampão que se soltara de um conteúdo até aí oculto, "fechado nas nossas mentes subconscientes", possibilitando o "acesso ao obscuro e ao surreal" (69). Newton, principalmente a partir dos anos 1980, interessou-se em produzir imagens a partir de recortes de jornais, de conteúdo criminal, sendo de destacar a série *Big Nudes*, retratos encenados sob a influência de "fotografias identificativas em tamanho real" que

(66) João Lopes, Diário de Notícias de 9 de junho de 2021
(67) Work, p.25
(68) Work, p.26
(69) Work, p.27

estavam "expostas nas paredes nas esquadras de brigadas antiterroristas", que perseguiam por exemplo elementos do bando Baader-Meinhof, na demonstração do peso, e da consciência da importância da violência no discurso do artista (70). Da fase final da obra de Newton, Françoise Marquet destacou a presença dos *dummies*; inicialmente, o fotografo emparelhou manequins de montra com humanos, mas muitas vezes o resultado evoluiu para fotografias onde os *dummies* estavam sozinhos ou aos pares, sendo que numa fase adiantada a relevância dessas "efígies" fez com que Newton lhes atribuísse nomes: "Georgette era a minha favorita e a mais sensual da minha coleção. Uma delas odiava de verdade, e dei-lhe o nome de The Idiot devido à sua expressão estúpida" (71).

Na procura de afinar as afinidades com o trabalho de Ballard, destacaremos a exposição *Sex and Landscapes*, que foi concebida em 2001. Philippe Garner recorda que apesar do centro do trabalho de Newton se traduzir na relação com as revistas de moda (afirmava-se um "fotógrafo comercial", um "mercenário"), a "sua obra tem outras facetas" para lá dos "trabalhos de fotografia de moda, publicitária, erótica e dos retratos que fazia sob encomenda". O artista era um fotógrafo compulsivo e arquivista, que registava tudo o que o "fascinava", muitas vezes em contexto de viagens de trabalho, sendo que grande parte destas imagens só na fase final da sua obra foram publicadas: "interiores, situações passadas nas ruas, edifícios, parques, paisagens marinhas, paisagens terrestres, todo o tipo de movimentos, detalhes, vistas, frequentemente distorcidos por uma iluminação misteriosa". Garner afirmou que estes elementos permitem "reconstituir o mundo da (...) perspetiva" do fotógrafo, como um processo de "investigação infindável" que ambicionava um processo de autoconhecimento, de "confirmar e validar" a "identidade" do artista (72).

Na preparação da exposição, Newton teve consciência de que esperavam dele a reiteração de um percurso consolidado de "imagética sofisticada e carregada de sexualidade", mas ele pretendia mostrar as suas "paisagens", mesmo que "ninguém" estivesse "interessado nelas". O conceito da exposição tornou-se elástico nos elementos a convocar ao longo do tempo, sendo formada por trinta imagens. *Sex and Landscapes* tornou-se uma viagem privilegiada pelo universo de Newton "feito de mares turvos e melancólicos, estatuária barroca, rebentação de ondas, uma longa autoestrada no deserto sob céus ameaçadores, o crepúsculo num parque de Berlim, prédios de habitação enigmáticos à noite, o Reno visto do ar, sombras de aviões, tudo isto entrelaçado com uma imagética sexual forte e voyeurista" (73). Se em séries anteriores, a presença do automóvel surgia como um *contra-campo* do corpo feminino, esta exposição, em mais uma afinidade com Ballard, está marcada pelas sombras de

(70) Work, p.180
(71) Work, p.212
(72) Sex and Landscapes, p.8
(73) Sex and Landscapes, p.9

aviões: Landing at Orly (1993); Patrouille de France (1993); Unknown Airport (1996); Talmac J.F.K (New York, 1993); Landing France (1993); Flying to Las Vegas (1998).

Deixamos, então, comentários sucintos associados a algumas das fotografias, justificados pelo evidente paralelismo com a obra de Ballard e a imagética desenvolvida nesta tese:

Flight Lieutenant US Navy (Los Angeles, 1990) – o uniforme nas costas da cadeira, uma cama de rede e um oficial deitado com uma bela mulher em lingerie por cima. Poderia ser uma imagem de *Crash*; *Celia* (Miami 1991) – a combinação do nu de uma mulher ao telefone, no primeiro plano de uma paisagem de torres de apartamentos dependurados nas praias de Miami (preto e branco); *Untitled II* (Hollywood, 1989) – uma mulher nua dobrada sob um lavatório, com a mão de outra mulher a agarrar-lhe a coxa, numa representação da Hollywood apartada dos holofotes, subversiva e negra, como um plano de *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch; *Lake Grunewald* (1996) – uma paisagem quase abstrata e surrealista, espelhada num preto e branco das águas de um lago, ladeada por vegetação de pelo menos três alturas, a aumentar no sentido do fundo do plano, com variação também de tonalidades; *Blonde and TV* (2002) – a preto e branco, uma mulher em lingerie abraçada a um televisor, que com a sua luz a ilumina tenuemente, com o seu rosto parcialmente oculto pelo braço; *Michael Hutchens* (Hollywood, 1993) – a importância da paisagem dos media, num retrato de grandes dimensões do vocalista dos INXS (que se suicidou), com duas mulheres em roupas de cabedal insinuantes (uma delas com um chicote), encostadas a uma rede de vedação, como se as colocasse longe do mito da parede, em outro mundo; *Sun Tower* (Monte Carlo, 1986) – a preto e branco uma torre imponente de apartamentos em primeiro plano e a deixar apenas um flanco para as águas do mar; *Beverly Hills Hotel* (1988) – uma mulher nua deitada sobre a cama (de rosto oculto) e de sexo exposto, com uma televisão do lado esquerdo e em primeiro plano da imagem a exibir uma mão a abrir uma lata, como uma possibilidade de publicidade subversiva; *Mulholland Drive* (Los Angeles, 1989) – A preto e branco, uma bela mulher loira de pé, ao fundo do plano dentro de um compartimento, com vegetação do lado esquerdo e direito, a elevar-se de forma ameaçadora no plano, incluindo um tronco de uma árvore que se ergue na imagem; *Henrietta in My Backyard* (1980) – Uma figura, que não conseguimos identificar se se trata de uma mulher se de um *dummy*, com o peito exposto e com vegetação por detrás; *Nude and Police Dog* (1971) – Uma mulher nua e deitada sobre um pavimento exterior, com um cão com uma pata sobre o seu corpo. O rosto está oculto por uma coluna de granito no primeiro plano. Uma piscina e vegetação ao fundo da imagem completam uma espécie de sequência de uma ficção contida numa imagem; *Leaving Las Vegas* (1998) – a preto e branco, uma longa estrada rodeada pelo deserto e encimada por um céu ameaçador de cinzentos,

com um automóvel no fundo do plano; *Evil II* (Beverly Hills, 1986) - uma mulher loira, nua, de saltos altos, todo o corpo a encher a altura do plano, agarrada ao tejadilho de um automóvel preto, parcialmente cortado dentro de uma garagem claustrofóbica; *Evil III* (Beverly Hills, 1986) – uma mulher loira, nua, exercita-se numa espécie de cabide dentro de um comprimento mais uma vez claustrofóbico; olha o chão. Ao lado, em cima de um armário, uma pequena televisão e um revólver, como um oráculo da violência; *Restricted* (Universal City, California, 2002) – uma espécie de armário-compartimento de uma autoridade policial; na porta lê-se interdito e há uma série de armas de fogo e máscaras dependuradas. No primeiro plano, um televisor; *Sex Doll* (2001) – um armazém a preto e branco, de pavimentos e paredes toscas, com três aberturas de luz (talvez um parque de estacionamento) e uma boneca deitada sobre o chão num lençol, como uma boneca de Bellmeir, de enormes seios e o sexo exposto, com uma enorme rotação do cóccix.

Helmut Newton apreciava falar do seu trabalho e das histórias em volta da sua concretização, "mas evitava deixar-se levar para explicações e análises", pois as fotografias falavam por ele, apresentavam a "sua perspetiva do mundo". Em suma, Philippe Garner diz-nos que as imagens de Newton revelavam "um imenso potencial de leituras", em grande medida resultantes das "complexidades e contradições" do artista e do seu olhar subversivo (74).

De regresso à Literatura, apesar das esparsas referências, Ballard era um admirador confesso de Patricia Highsmith e do seu discurso moderno, o que se compreende na forma como os romances policiais da escritora norte-americana integram os desvios morais fortemente desafiantes para o leitor, enquanto fazia uso do simulacro (tema que desenvolveremos no capítulo seguinte desta tese) e do valor da cópia.

O primeiro romance de Patricia Highsmith, *O Desconhecido do Norte Expresso* (Strangers on a Train, 1951), adaptado por Alfred Hitchcock ao cinema, trespassou desde logo um conjunto de fronteiras impostas ao género policial, desvalorizando o desfiar da intriga que conduz, invariavelmente, nesta tipologia de romance à identificação do criminoso, para se lançar de forma audaciosa na construção de personagens de sofisticado conteúdo psicológico, privilegiando as caracterizações amorais e a alienação da culpa inerente ao ato de cometer um crime. Highsmith construiu ao longo da sua obra quatro partes no elogio ao seu talentoso protagonista, Tom Ripley, que a escritora designava por "herói criminoso" (75). Em *O Talentoso Mr. Ripley* (The Talented Mr. Ripley, 1955), Ripley toma a identidade de Dickie, o que impele o protagonista a concretizar um conjunto de homicídios

(74) Sex and Landscapes, p.9

(75) o crime perfeito por Patricia Highsmith em O Desconhecido do Norte Expresso (p.120): "Ao trocarem de vítimas, Guy e Bruno fornecem um ao outro genuínos alibis. Quando o homicídio é cometido cada assassino está a quilómetros de distância do local onde a sua predestinada vítima é morta – e pode prová-lo. O essencial para isto é que os assassinos nunca mais se vejam um ao outro, pois ninguém deve saber que alguma vez se encontraram ou se conheceram".

necessários à consumação daquele singular plano, executados como atos ordinários, revelando, então, um absoluto desprezo pelas convenções, ignorando qualquer sentimento de culpa: um crime sem castigo. São, então, romances instalados num mundo irracional e repleto de ambiguidades, que fazem uso de possíveis *contra-campos* dos personagens, que se enfrentam nesses espelhos, na procura de ampliar a empatia do leitor com os seus protagonistas.

Patricia Highsmith escreveu *A Criação do Suspense* (Plotting and Writing Suspense Fiction, 1966 – revisto e estendido em 1981) como um manual para a sua escrita, designadamente nos elementos utilizados para definir as narrativas de suspense e os seus heróis-criminosos. A escritora partilhou com o leitor o germinar da ideia para *Pena Suspensa* (A Suspencion of Mercy/The Story-Teller, 1965), num processo que estabelece desde logo a primazia da imaginação, de braço dado com o arrastar do leitor para uma relação estreita com o protagonista, também ele um escritor: "Durante meses, talvez mais de um ano, quis usar um tapete para ocultar um cadáver. Um tapete que, provavelmente alguém carregaria enrolado em plena luz do dia, saindo pela porta principal de uma casa – ostensivamente para a lavandaria, e levando de facto um cadáver dentro dele. (...) Apesar disso a ideia interessava-me e tentei pensar como poderia tornar o tema cadáver-no-tapete diferente, novo e divertido. Um processo óbvio era não ter lá cadáver nenhum. Nesse caso a pessoa que carregava o tapete deveria ser suspeita de homicídio e teria de ser vista a carregar o tapete (talvez de forma furtiva) (...). Combinei-o com uma outra ideia ténue que tinha acerca de um escritor-herói que estabelece uma muito fina e transparente fronteira entre a sua vida real e os enredos que idealiza e, às vezes os confunde um pouco. Este género de escritor-herói podia (...) como explorar a relativamente inofensiva esquizofrenia quotidiana que por todo o lado abunda – sim, mesmo no leitor e em mim" (76).

A escritora fala-nos da forma como convoca as suas experiências, "as realmente sentidas" para dentro dos livros (77). No começo do seu ato de criação, Highsmith evitava "juízos morais", em algo, diz ela, que entende ser uma característica das "pessoas criativas". Isto é, pelo menos "no imediato", pois durante o processo certamente há um refinamento desse olhar, mas sempre com o pressuposto de que "a arte nada tem a ver com a moralidade, preconceitos ou lições de moral" (78). Em suma, os artistas, "têm, por natureza, poucas conchas protetoras e passam toda a vida a tentar livrar-se" delas, para poderem integrar o que ela designa por "agressões e impressões", como os materiais privilegiados que "necessita para trabalhar" (79).

No desenvolvimento e apuro da escrita de *Pena Suspensa*, a escritora salientou no personagem da

(76) A Criação do Suspense, p.15
(77) A Criação do Suspense, p.23
(78) A Criação do Suspense, p.30
(79) A Criação do Suspense, p.31

vizinha, a Sra. Lilybanks, a compra de "um par de binóculos numa loja de artigos usados, dado ser admiradora de pássaros". Quando Sidney, o protagonista, "descobre que ela tem binóculos" intui que "ela o possa ter visto na manhã em que levou a carpete enrolada para fora de casa e saiu com ela no carro" (80). Nessa ideia continuada de simulacro, a polícia cavou quase durante 24 horas nos bosques, mas nada encontrou, pois Sydney não conseguiu identificar o local preciso onde enterrou a carpete. Mas a polícia acaba por encontrar a carpete sem nada dentro e quando Sydney vai dar a notícia à velhota, esta assusta-se e como tem um problema cardíaco, morre, o que adensa a suspeita sobre o protagonista. Highsmith também realçou a perda pelo protagonista do "seu pequeno livro de apontamentos", um dia em que fora comprar o jornal à cidade. Depois de receber o livro com as anotações, entregue pelo lojista, a polícia acedeu a um conteúdo de "pensamentos sobre qual a sensação de ser um assassino", num registo que pode ser lido como o "diário" de alguém que esboça a "narrativa" do "assassínio da mulher" (81).

A leitura atenta do romance evidencia que Highsmith está permanentemente a desafiar a moral e as convenções e a arrastar o leitor para essas opções e perspetivas de vida, transportado pelos dilemas do protagonista que arrasta assim o leitor para uma empatia, uma doce doença, mesmo que as suas ações sejam condenáveis, aos olhos da lei e da moral. O romance é como uma montanha russa cuja intensidade se extrema quando o leitor se apercebe de que Sydney conhece paradeiro da mulher, e esperamos que ele a denuncie à polícia, para evitar que seja condenado. Este romance, assim como outros da autora, também é sobre olhar e ser olhado, a observação promovida pela velhota e pelos seus binóculos que adensa a moral e o questionamento dos comportamentos, ou seja, observar e ser observado como uma opção de uma linguagem para questionar a moral do mundo. No fecho do contexto do seu protagonista, Highsmith diz-nos que "Sydney não é um assassino e tem consciência de que foi incapaz (como escritor imaginativo) de imaginar o estado de espírito de um assassino". No entanto, o desenrolar da narrativa e "o seu esforço para imaginar" o seu processo e conteúdos, levou-o mais perto do ato de assassinar alguém, o que resulta num desfecho em que "usando os comprimidos de dormir, Sydney executa o estranho e lento assassínio de um homem que detesta e acredita ter causado a morte da sua mulher". Numa tangente aos seus heróis assassinos, especialistas em crimes sem castigo, com Ripley à cabeça, a escritora define este crime como o começo de uma possivelmente mais séria confusão no espírito de Sydney, entre os seus enredos e a realidade" (82).

Deixamos algumas notas e alguns exemplos da obra de Highsmith no que concerne ao valor da cópia e

(80) A Criação do Suspense, p.46
(81) A Criação do Suspense, p.47
(82) A Criação do Suspense, p.48

a adoção e valorização do simulacro dentro das suas narrativas policias. Em *Ripley Debaixo de Água* (Ripley Under Water, 1991), a substituição de um pintor – Derwatt – por um falsificador – Tufts -, é o mote da ação, servindo também para enriquecer o personagem de Ripley, um apreciador de arte, que manipula os acontecimentos dentro desse universo: "Ocorreu-lhe que Tufts se misturava de tal modo com Derwatt que era artisticamente impossível separá-los, pelo menos nalguns, ou quase todos, daqueles desenhos. Bernard Tufts tornara-se Derwatt em mais de um sentido. Bernard morrera num estado de confusão e vergonha por causa, de facto, do seu sucesso, por se ter transformado em Derwatt, por ter adotado o estilo de vida de Derwatt nas pinturas e nos desenhos de preparação. Nos trabalhos de Bernard, pelo menos nos que se encontravam na Galeria Buckmaster, não havia sinais de hesitações nos desenhos a lápis ou nos esboços a cores" (83). Para Ripley, os trabalhos de Bernard Tufts já não são meras imitações do trabalho de Derwatt, são antes quadros "igualmente bons" e que poderiam revelar o "desenvolvimento que o verdadeiro Derwatt poderia ter tido" se não tivesse morrido. E, por isso, do ponto de vista comercial, Ripley argumentava que essas obras não poderiam "perder valor" quando comparadas com os originais, e isso acontecera de facto, embora motivadas pela morte precoce do artista e por os quadros produzidos pelo falsificador serem agora catalogados como obras que até então não tinham sido encontradas (84).

Em *Inocência Perversa* (The Blunderer, 1954), o protagonista fica fascinado por um assassinato, através de uma notícia no jornal, que o primeiro capítulo do livro descreve através de atos de uma violência extrema, uma brutalidade de pancadas e golpes, que revelavam uma ânsia de ódio e vingança, mas também uma satisfação de quem cumpre um plano. Entretanto, Walter começa a fantasiar assassinar a mulher, replicando o evento relatado na notícia: o ato decorrera numa paragem de autocarros, de uma viagem de longo curso, na sequência de uma pequena pausa para uma refeição, em que a mulher fora arrastada para o ermo envolvente a uma estação de serviço. A curiosidade leva o protagonista a procurar conhecer o potencial assassino da notícia, o marido da mulher assassinada, ainda em liberdade devido a um alibi. O protagonista, tal como o leitor, conhecem a culpa do homem no crime narrado no primeiro capítulo. O protagonista segue então o autocarro onde seguia a mulher, Clara, para visitar a mãe e simula que a persegue para a assassinar: "Walter empurrou a porta envidraçada do restaurante e entrou, olhando de relance para as mesas e balcão. Não estava em parte alguma. Sentia-se como se estivesse a representar em pleno palco. Parecia uma representação absolutamente convincente. O marido ansioso em busca da mulher que tinha perseguido para lhe pôr termo à vida. As suas mãos estrangulá-la-iam em breve, mas... Ela não

(83) Ripley Debaixo de Água, p.174
(84) Ripley Debaixo de Água, p.175

morreria; era tudo ficção e ele um pretenso assassino" (85). No capítulo seguinte, surge a notícia da morte de Clara num penhasco junto à paragem onde ele estivera para replicar fantasiosamente o assassinato do primeiro capítulo, mas onde nem sequer a vira. Mesmo não a tendo matado, o complexo de culpa é ativado pelo protagonista, pois não impediu o suicídio dela, até porque desejava tirá-la do caminho para se poder envolver livremente com outra mulher, Ellis. Numa forma de valorizar, de expressar a potência do simulacro, nessa imitação superlativa da vida, um tenente da polícia estabelece a ligação entre os dois casos – o do protagonista e o do assassinato do primeiro capítulo, pela semelhança do *modus operandi*, insinuando a culpa do protagonista. O simulacro é, então, real e Walter acabará arrastado pelos acontecimentos para um abismo sem regresso, demonstrando que deixara de ser relevante se ele cometera efetivamente o assassinato ou se se tratara de um suicídio de Clara.

Em *A Criação do Suspense*, Highsmith dedicou algumas páginas a caracterizar os seus criminosos simpáticos. Na escrita dos seus romances, ela procurava atribuir "ao herói-assassino tantas qualidades agradáveis quanto possível – generosidade, bondade para algumas pessoas, gosto pela pintura ou música ou pela cozinha" (86). É evidente que isto contraria a indústria dos livros, da televisão e do cinema, que mais facilmente adquirem uma história em que o criminoso é "apanhado e punido", quando a moral prevalece. Mas a escritora "gosta" genuinamente de "criminosos", pois "são dramaticamente interessantes", são por norma indivíduos "ativos, livres de espírito e que não se ajoelham perante ninguém". Highsmith esclareceu ter desenvolvido ao longo do tempo uma progressiva "espécie de simpatia e de identificação com criminosos", sendo evidente, assim, o "seu envolvimento emocional com eles" (87), uma "espécie de intimidade com o próprio criminoso" (88). A escritora confessava-se "aborrecida" com "a paixão do público pela justiça", sendo essa inclinação tomada pela artificialidade, pois o público apesar de "quer ver a lei triunfar", também apreciava a "brutalidade", desde que estivesse "do lado certo": "Heróis-detetives podiam ser brutais, sexualmente sem escrúpulos, agressores de mulheres e apesar disso serem populares porque eles davam caça a algo, presumivelmente piores que eles próprios" (89).

Ainda sobre o crime perfeito de *O Desconhecido do Norte Expresso*, designadamente a troca de crimes entre dois homens supostamente desconhecidos, Highsmith confessou que "é um mistério a razão porque esta ideia tão simples não é usada com mais frequência na vida real" para depois extrapolar que talvez esteja naquele procedimento uma parte da resposta para o facto de "apenas onze por cento

(85) Inocência Perversa, p.110
(86) A Criação do Suspense, p.49
(87) A Criação do Suspense, p.57
(88) A Criação do Suspense, p.133
(89) A Criação do Suspense, p.58

dos homicídios" serem "solucionados" (90). Perante a presença recorrente de crimes que estabelecem relações entre dois homens, entre o bem e o mal, a escritora dizia nunca "procurar" ou "forçar temas", pois eles despontavam e defendia que "o escritor escreverá melhor fazendo uso daquilo que, por alguma estranha razão, lhe seja inato" (91). Durante todo o processo de construção do enredo, obrigava-se a manter "a maior consideração pelos personagens", a "dar atenção aquilo que estão a fazer e ao porquê das suas ações". Só assim se adquire a "perspicácia", que valorizará o livro, e essa perspicácia "não é algo que se encontra em livros de psicologia", pois só está ao alcance de "cada pessoa criativa" e exemplifica com Dostoievski: "os escritores têm um avanço de décadas em relação aos manuais" de psicologia (92). Em suma, para Highsmith "escrever é uma forma de organizar a experiência e a própria vida", um ato necessário, "mesmo que não exista um público", um único leitor (93). É algo como em "toda a arte", que nasce no "desejo de comunicar", de exprimir "o amor" pelo "belo", em algo herdado a partir das ações daqueles "homens que executaram os murais nas cavernas de Lascaux", a exprimir "uma necessidade de criar ordem a partir da desordem" (94).

Ballard repetiu várias vezes a ideia de uma "nova moralidade a emergir", na peugada das heranças de Sade, Genet ou Burroughs. Ao contrário das gerações anteriores, "começamos a aceitar descontinuidades da moral das nossas vidas", uma transformação operada na segunda metade do século XX, por via do encorajamento das imagens difundidas pela paisagem dos media. Essas flutuações já aconteciam no passado, pois "uma pessoa podia assistir ao sermão de domingo pela manhã e de tarde atirar sobre quinze camponeses sem hesitação". Mas o *continuum* de informação e de interações do futuro vão exigir "outras ferramentas" aos cidadãos (95). O escritor defendia que a chave para lidar com os desafios de uma presença cada vez maior da violência, na ocorrência de "assassínios em massa e destruição em locais públicos", é incrementar a relação com a televisão, com a "implementação de circuitos internos" nos domicílios, em que um contexto de "realidade digital e virtual" permita, por exemplo, "a liberdade de simular um assassínio em massa", o que possibilitará que cada pessoa seja "parte ativa das suas fantasias e dramas" ao invés da condição meramente passiva de espectador (96). Essa tentativa de abraçar o futuro e os seus cenários, em que a tecnologia e os ecrãs jogam um papel preponderante, não está isenta de perigos, mas Ballard insistia em que não devemos "negar as evidências", de uma cada vez maior presença da violência nas cidades e de uma

(90) A Criação do Suspense, p.120
(91) A Criação do Suspense, p.132
(92) A Criação do Suspense, p.131
(93) A Criação do Suspense, p.80
(94) A Criação do Suspense, p.78
(95) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.254)
(96) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.255)

alienação progressiva, principalmente nas gerações mais jovens, que vivem de "uma dieta do efémero", assente exclusivamente no consumo (97).

(97) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.256)

1.2.3.2 – Uma Viagem pelos Viadutos da Nossa Mente

No centro do legado de J. G. Ballard está *Crash* (1973), adaptado por David Cronenberg em 1996, como desenvolveremos na terceira parte desta tese, num filme fiel ao espírito do romance, que faz uso das qualidades imagéticas do texto e suprime porções, como é natural na transição de linguagens, mas que não se inibe de acrescentar, na construção dos personagens e na estrutura da narrativa, em opções que o escritor por certo validou. O automóvel, presença transversal nas sociedades do século XX, é o *leitmotiv* de *Crash*: promoveu o encontrou definitivo do cidadão comum com a máquina fora do trabalho, uma máquina utilitária, mas também associada ao desporto, ao ócio, a uma libertação, à fuga pela estrada fora. Associado a essa densa presença no quotidiano, o automóvel constituiu-se como o responsável por um número impressionante de mortes e sequelas nos seus passageiros. O carro é uma arma diz a *vox populi*, o que o romance reforçou ao lembrar-nos que um acidente rodoviário é o único meio legal de matar alguém, com a morte a obedecer aos vetores da velocidade, violência e agressão, sendo que por outro lado os matemáticos dirão que atendendo à imensidão de veículos que circulam, às suas trajetórias e cruzamentos, o número de embates é residual.

José A. Bragança de Miranda, que escreveu o prefácio da edição portuguesa do livro, publicada aquando da estreia do filme de Cronenberg, desenhou uma espécie de sinopse para vincar que, em contraste com o experimental *Atrocity Exhibition* e espécie de ensaio laboratorial para os passos seguintes da obra, "a estória de Crash é simples": "O narrador, James Ballard, com o mesmo nome que o autor, conta os seus encontros e desencontros com um 'cientista esquisito', Vaughan e a comunidade que está reunida em torno deste. O que reúne a pequena comunidade é o fascínio pelo acidente automóvel, a partir do qual tudo se organiza fragilmente: mistura de vida, de sexualidade e de desejo, com o metal do carro. Depois de um acidente quase mortal, o narrador descobre essa comunidade, que explorará fascinado por Vaughan, especialista do controlo automóvel, e que se tornou num 'renegado' depois de um acidente. Ele prepara um super-acidente onde deveria morrer a atriz Elisabeth Taylor. O acidente deveria espoletar o 'autogedão' gigantesco que germina nas autoestradas de uma Inglaterra hiper-real. O apocalíptico espreita, mas o drama redunda em paródia, e Vaughan fracassa, morrendo num minúsculo e miserável acidente. A atriz salva-se, ela cuja morte deveria ferir certamente a imagem que dissemina, e que domina o mundo" (1).

O primeiro capítulo, que assinala a morte de Vaughan e comprime as ambições do cientista renegado, é a única ocasião em que a narrativa de *Crash* escapa à linearidade, pois adota uma estrutura clássica, no desfiar de uma "intriga enganadoramente simples", para que nos faça perceber que o filão é o "seu

(1) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.10

carácter alegórico, que se encontra em toda a obra de Ballard" (2). Este capítulo, que poderia ser a coda do romance, estabelece a fantasia do acidente rodoviário de Liz Taylor, num abraço definitivo entre o corpo humano e a máquina veloz, nos primeiros indícios de uma literatura de imagens e de sensações, de descrições, de painéis de instrumentos ensopados de sangue e entalados no ventre do condutor, de para-choques amolgados, no desenho de paisagens melancólicas, que associam o automóvel a geometrias de betão. Os primeiros sintomas de uma nova sexualidade associam fluidos do corpo humano e dos automóveis e fantasiam com a morte de pessoas famosas, figuras dominantes da cultura popular, como James Dean, Albert Camus, John Kennedy ou Jayne Mansfield, para tudo fantasiar, para fantasiar com a própria morte. A preceder a primeira colisão de James Ballard (o narrador é espécie de alter-ego do escritor), aquele mundo é descrito como um conto de fadas peculiar, numa potente associação de tecnologia e violência: "Vaughan via o mundo inteiro a perecer num desastre de automóvel simultâneo, milhões de veículos precipitando-se uns contra os outros numa cópula definitiva, que culminaria num esguicho infindável de esperma e refrigerante de motores" (3).

Apesar da estrutura narrativa "tradicional" de *Crash*, o romance estabeleceu uma continuidade com *Atrocity Exhibition*, desde logo nas dificuldades de publicação, que prosseguiram as polémicas em volta da edição americana daquele, conforme aludimos em páginas anteriores, pois o editor recusou inicialmente *Crash*, considerando que o seu autor "estava para lá de qualquer auxílio psiquiátrico" (4). Segundo Ballard, o romance fora "um registo do crash" da sua mente "após a morte da mulher", a que adicionou "a saturação da violência dos media dos anos sessenta" no diálogo com a ênfase simbólica do automóvel no século XX. Foi também um período em que a memória do escritor fora sobressaltada pelas imagens da infância em Xangai e a escrita desse período era um laboratório onde se jogava no mesmo coro a vida do escritor, o seu pensamento sobre aqueles loucos anos e a Literatura, na aferição de um aparente paradoxo: "se ele conseguisse provar que um acidente de carro não é um doador de morte mas sim um doador de vida, de que algures na colisão de um corpo humano com a tecnologia, entre a imaginação humana e a tecnologia, isso seria um planalto, de uma maneira louca poderia fazer regressar à vida o espírito da mulher". O livro é um produto da cultura de violência da época, da guerra televisionada do Congo e, principalmente, do Vietname, que rimava com especial contundência com a sua infância na guerra (5).

A exposição dos automóveis acidentados no New Arts Lab, que já desenvolvemos, constitui-se como o

(2) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.10
(3) Crash, p.36
(4) Prefácio a Extreme Metaphors, por Simon Sellars e Dan O'Hara (p. xv)
(5) Entrevista a Ballard, em 1993, por Joan Bakewell, Extreme Metaphors (p. 280)

balão de ensaio para a escrita do romance. Se a exposição foi etiquetada como sendo "cínica, perversa e doentia", um reflexo para muitas pessoas de que toda a violência é "malévola", como o "Vietname ou a brutalidade policial", o escritor exercitou a sua ambiguidade e afirmou que "nós somos excitados por violência, e talvez por boas razões", numa prática que desenvolveria transversalmente na sua obra e que culminaria nas obras finais, no período designado por "Violência de Lazer". Ballard não se cansou de colocar a honestidade no centro da sua obra e nas motivações dos seus personagens: "a honestidade enriquece sempre as nossas vidas". Muito do seu pensamento expresso nos romances e nas entrevistas procura responder à nossa necessidade de violência, pois Ballard diz que precisamos de dar sentido à Guerra do Vietname, um conflito de que "todos tomamos parte", como "espectadores de televisão", pois se não "somos atingidos pelas balas", também "não somos forçados a vê-lo" (6).

E a honestidade é também a fundamentação para que o protagonista de *Crash* se chame James Ballard. O escritor pretendia um narrador "que estivesse entre Vaughan e o leitor". Com isto assume que "há muitas correspondências" entre as paisagens do personagem e as suas, enquanto fixa o "livro à realidade", também com a presença de Liz Taylor, uma "atriz real, que nunca fala". Atendendo à ficção já envolvida no nosso mundo, derramada na paisagem dos media, o escritor procurou "reduzir os elementos" e "a quantidade de ficção envolvida", num movimento que procura "sobrepor realidade e ficção", ao invés de apartar a ficção do mundano, em algo que não se coaduna com o nosso presente (7). Também James Naughtie atribuiu a importância do romance e o seu perdurar como livro de culto, no estabelecimento de um narrador, com o nome do escritor, que "se envolve extraordinariamente, de forma erótica, emocional e violenta", o que coloca *Crash* como o "centro da vida dele como escritor". Esse envolvimento com o personagem e com aquela ficção, é o que segundo Naughtie "o ato da escrita deve significar", o que obteve o aval de Ballard que confirmou o romance como um "grito de angústia, de ultraje", a tentativa catártica de lidar com a morte da mulher (8).

Os capítulos seguintes possibilitam, após o internamento de James Ballard no hospital do aeroporto, o encontro deste com Helen Remington, médica e esposa do homem que conduzia o automóvel contra o qual o veículo de James embateu e que resultou na morte daquele; será também no hospital que James conhecerá Robert Vaughan. Estas primeiras páginas também apresentam indícios de lugares privilegiados para o desfiar da narrativa (autoestradas, reservatórios de água, silo-autos), de renovados olhares para os instrumentos do automóvel, nos primeiros sintomas de que a ideia, a fantasia do ato sexual é mais poderosa do que o ato em si, e que os acidentes com automóveis possibilitam "uma

(6) Entrevista a Ballard, em 1970, por Lynn Barber, Extreme Metaphors (p. 32)
(7) Entrevista a Ballard, em 1977, por James Goddard e David Pringle, Extreme Metaphors (p. 95)
(8) Entrevista a Ballard, em 2008, por James Naughtie, Extreme Metaphors (p. 479)

monumental enciclopédia de sonhos realizáveis" (9). Na cama do hospital do aeroporto, James confessa à mulher, Catherine, que a colisão que sofrera na abertura do romance constituiu a "única experiência genuína a que estivera sujeito desde há muitos anos", tendo sido confrontado com o próprio corpo, povoado agora por escoriações e invadido por dispositivos metálicos cravados nas pernas. O tédio da vida moderna enunciado pelo produtor de publicidade televisiva (escolha intencional num mundo dominado pela proliferação de imagens) é também um sintoma da tensão conjugal, com o acumular de parceiros por parte de Catherine a revelar-se insuficiente para alimentar os jogos sexuais do casal. A paisagem urbana de Londres, vista da varanda do casal, sugere um mundo imóvel, no desenho de ruas e do mobiliário urbano, uma cidade seccionada na disposição de edifícios de habitação e de torres de escritórios, uma imposição da arquitetura num resultado tão harmonioso como entediante. Ainda na cama de hospital, James mostra-se disponível para escapar ao controlo, abrir portas à nova perceção a atribuir ao automóvel, servindo de porta-voz do escritor no desafio moral ao leitor: "Depois de tanto tempo a ser bombardeado pela propaganda da segurança rodoviária, foi quase um alívio ver-me envolvido num verdadeiro acidente" (10).

A paisagem que mais assombrava a perspetiva do futuro para Ballard e a sua escrita era o de um "mundo entediante", que resultaria na "atrofia da imaginação". O escritor exemplificou com uma grande viagem que fez pela Alemanha Ocidental: "um país imaculado, com ruas bonitas e limpas, casas com um BMW em cada garagem, onde até uma folha levada pelo vento no meio da rua parecia que tinha demasiada liberdade" (11). Ballard afirmou, então, que no "ocidente vivemos vidas muito aborrecidas", e que "as experiências mais interessantes acontecem dentro das nossas cabeças", quando fazemos uso da conjugação da inteligência com a imaginação. Isso é válido, também, para a experiência sexual e atendendo a que as "velhas perversões estão acabadas", como "um homem a fantasiar que bate na mulher com indumentária de ginásio". É preciso, então, usar dos elementos do presente, como o automóvel e os seus embates, as viagens de avião, a publicidade, a arquitetura de interiores, as comunicações e demais elementos tecnológicos para promover renovadas fantasias sexuais, na atribuição da real importância da paisagem dos media: "o que vemos no ecrã de televisão (nos jornais e nas revistas) é tão importante como o que avistamos da janela para a rua". Robert Louit numa entrevista ao escritor, destacava o trabalho de fazer "corresponder partes do corpo com partes do automóvel, elementos da paisagem, pessoas reais com imagens míticas projetadas pelos media", e exemplificou com evocação de Marilyn em *Atrocity Exhibition*: já não se tratava apenas da morte de

(9) Crash, p.52
(10) Crash, p.63
(11) J. G. Ballard em 1986, em entrevista a Solveig Nordlund (edição de dvd de Aparelho Voador a Baixa Altitude)

uma mulher, antes "uma catástrofe que criou uma rutura na nossa perceção espaço-temporal". Por isso, Marilyn, os Kennedys ou os astronautas mortos durante as viagens espaciais são parte de "uma paisagem mental tão concreta como as estradas e as casas que atravessamos" (12). À sobreposição destes elementos é preciso adicionar uma "espécie de psicopatologia", uma demência benigna que permita "acordar os nossos corpos", impor-lhes uma renovada "consciência" (13), encontrar um espaço onde a nossa imaginação possa subsistir.

Na década de 1960 assistiu-se, também, à comercialização da pílula anticoncecional e se a introdução do fármaco "não libertou a mulher", pelo menos "libertou o sexo da função reprodutiva": "a penetração pela vagina deixou de ser mais satisfatória orgânica e moralmente do que a penetração pelo ânus, pelo umbigo ou pela axila". Com a inseminação artificial, as mulheres também se libertaram do homem para a concretização da reprodução, o que permitiu pensar o espoletar de novas possibilidades através do sexo. O "futuro", apontava o escritor, permitirá que o sexo "se liberte da ligação entre os humanos", para ambicionar a interação entre "o humano e a máquina, o humano e ideia". Quando o sexo deixar de associa-se por completo à genitália, "será como comida, puro prazer" (14). É uma equação, uma fórmula, a que Ballard recorrerá durante a sua obra: "sexo multiplicado pela tecnologia é igual a futuro". Atendendo, também ao interesse da sua ficção em se alimentar da vida quotidiana, o "motor do automóvel assume a mais evidente representação da tecnologia nas nossas vidas" (15). Acresce que o acidente de automóvel traduz-se para "a maioria das pessoas" como o "acontecimento mais dramático das suas vidas", que muitas vezes resulta na morte do próprio ou de pessoas a que se liga intimamente. Ao associar "erotismo", "desejo", "velocidade", "drama", na relação com um bem de consumo com formas e movimentos estilizados, o embate rodoviário ascende à categoria de "evento excecional", na "libertação da líbido do humano e da máquina". É esse contexto, do automóvel como "objeto valioso e estilizado", que transforma os "acidentes das mortes de estrelas (como Jayne Mansfield ou James Dean)" em acontecimentos tão relevantes e que perduram na memória coletiva de gerações, algo que já não se verifica quando se trata de um acidente aéreo, em que o episódio se reduz a uma notícia, a uma fatalidade, pois é o piloto que dirige a máquina. Portanto, para além do automóvel, e das suas características, a sua condução é determinante para o incremento do drama. Por isso, o escritor definiu a autoestrada como "a maior expressão do século XX", em que se intensificava o "encontro da tecnologia e do humano", movidos "à velocidade, à estilização e à moda", na concretização da paisagem definidora de um tempo (16). Mas o que mais interessava a

(12) Entrevista a Ballard, em 1974, por Robert Louit, Extreme Metaphors (p. 75)
(13) Entrevista a Ballard, em 1970, por Lynn Barber, Extreme Metaphors (p. 32)
(14) Entrevista a Ballard, em 1970, por Lynn Barber, Extreme Metaphors (p. 34)
(15) Entrevista a Ballard, em 1973, por Peter Linnett, Extreme Metaphors (p. 54)
(16) Entrevista a Ballard, em 1970, por Lynn Barber, Extreme Metaphors (p. 30)

Ballard neste acoplamento com a tecnologia, é que se tratava de um processo que prosseguia as nossas relações de violência com os ecrãs (a Guerra do Vietname), ao aceitarmos "o risco de conduzir automóveis a velocidades" que se aproximam dos 200 quilómetros por hora. Nestes veículos, que se regem por dimensões de velocidade e agressividade inquestionáveis, abeiramo-nos de uma "junção orgânica de toda a nossa personalidade", numa relação de intimidade com a tecnologia, na antecâmara de "um reino de moralidade justificada pela psicopatologia" (17).

Crash foi escrito na residência de Ballard em Shepperton no subúrbio de Londres, uma paisagem paradigmática do século XX. Por outro lado, o cenário onde se desenvolve a narrativa do romance é uma paisagem tão local (algures em volta de Londres) como "universal", pois segundo o escritor, em qualquer lugar do mundo encontramos aquela estrada para o aeroporto e os seus recursos que se estendem por territórios consideráveis, no estabelecimento de uma comunidade peculiar: "uma rede de autoestradas, edifícios de escritórios de três pisos", "zonas de dormitório", para funcionários do aeroporto e para pessoas que estão em trânsito (18).

Will Self interpelou Ballard em entrevista, disse-lhe, então, que "o para-brisas dos automóveis foi mais influente em fazer de nós cineastas do que os filmes que vimos", devido à potência da "experiência de conduzir confrontado continuamente por um ecrã", por uma observação do mundo, feita de imagens em movimento. O jornalista e romancista prosseguiu a elaboração, ao encontrar na analogia entre a visão através do automóvel e a perspetiva da câmara uma forma de "ensaiarmos dramática a nossa morte" e a dos outros, como quem "aniquila figuras" de um ecrã. Segundo Self, a falta de perceção da extensão da importância do automóvel associada ao cinema é uma das explicações para a "arte contemporânea ser tão estéril". Ballard concordou e afirmou que é nessa mescla entre as paisagens do automóvel e dos media que se formou uma "paisagem mercantilizada de milhares de pequenos dramas", que transformou não apenas a forma como "vemos o mundo", mas também o modo de operar da nossa imaginação. E talvez isso explique, segundo ele, a "grande deceção dos filmes experimentais" nos anos 1970 e 1980, erodidos em efeitos especiais, ao contrário do que acontecia com essas experiências nos anos 1950, ainda submetidas à imaginação e ao poder da linguagem (19).

Ian Sinclair, um académico que atua nas conexões entre o discurso político, a literatura e o urbanismo, revelou uma especial "empatia" pelo trabalho de Ballard, expressa na "sensação de libertação do pensamento corrente e convencional", designadamente na "celebração dos lugares das zonas de fronteira das cidades": o subúrbio, os centros comerciais ou a rede de autoestradas que circundam os

(17) Entrevista a Ballard, em 1974, por Carol Orr, Extreme Metaphors (p. 60)
(18) Entrevista a Ballard, em 1991, por Jeremy Lewis, Extreme Metaphors (p. 259)
(19) Entrevista a Ballard, em 1995, por Will Self, Extreme Metaphors (p. 318)

aeroportos (20). Ballard também se manifestou várias vezes pró-automóvel, pois os movimentos anti-automóvel pareciam-lhe "sinistros" e totalitários do ponto de vista político, associado à utilização de uma vigilância *orwelliana* através da colocação de inúmeras câmaras de vigilância ao longo de ruas e estradas. O escritor, que tem sido estudado académicos e por revistas de arquitetura e urbanismo que investigam a mobilidade, exemplificava com a cidade de Londres, que segundo ele necessitava de "mais estradas e circulares", na senda do que fez Los Angeles, ao invés de impor a redução da circulação de automóveis (21). Apesar da simpatia com a obra de Godard, Ballard confessou a Sinclair que o filme *Week-end* (1968) olhou para o automóvel de forma redutora, orientado por uma perspetiva estritamente marxista, que confere ao automóvel o estatuto de "símbolo do capitalismo americano" e aos acidentes um conjunto de "feridas impostas pelo capitalismo" aos dóceis compradores dos veículos; segundo o escritor, nesta abordagem, ao cineasta francês escaparam-lhe as outras dimensões, as benignas, como a poderosa ligação entre o homem e a máquina, com colisões que podem destravar a nossa "imaginação sexual" e conceber novas possibilidades aos vetores "sexo, amor, erotismo e morte" (22). À questão de Sinclair, se podemos considerar *Crash* como "um romance de subúrbio", Ballard afirmou mais uma vez a sua vontade de contrariar o romance inglês e a sua tendência de o enquadrar na cidade. Segundo o escritor, Londres era uma cidade de certa forma "extinta", "em grande medida uma cidade do século XIX", que sobreviveu na literatura ao longo do século XX, em obras que por isso não se poderiam relacionar com o seu tempo, nem "entender a realidade dos nossos dias". Por outro lado, o subúrbio é uma paisagem muito mais interessante para explorar. Libertas das estruturas cívicas, nestas comunidades de subúrbio, encontramos "vidas descentradas", disponíveis para evidenciar a imaginação e as obsessões. São espaços de revelação de "tendências socias" diversas, como por exemplo a relevância da introdução dos VCR, que permitiu a transferência do cinema pornográfico para o domicílio e o consequente incremento da imaginação sexual, numa população que entrega uma prevalência de tempo considerável ao ecrã televisivo. Mas é também um reino onde despontava uma "cultura de aeroporto", assente numa vivência de "transitoriedade", que abria "acesso a qualquer parte do mundo". E o escritor rematava que uma versão de *Crash* no centro de Londres "seria impossível": o "tráfego move-se muito lentamente" e "não há uma imaginação livre", devido à ausência dos atributos e da logística do subúrbio e do reino que brotou dos aeroportos (23).

No quinto capítulo de *Crash*, James de volta a casa, do ponto de vista da sua varanda obtém um

(20) Entrevista a Ballard, em 1999, por Ian Sinclair, Extreme Metaphors (p. 364)
(21) Entrevista a Ballard, em 2003, por Chris Hall, Extreme Metaphors (p. 406)
(22) Entrevista a Ballard, em 1999, por Ian Sinclair, Extreme Metaphors (p. 366)
(23) Entrevista a Ballard, em 1999, por Ian Sinclair, Extreme Metaphors (p. 367)

renovado olhar sobre o automóvel e o trânsito. Enquanto o narrador descreve os edifícios, os seus interiores e a envolvente, como um todo tão harmonioso quanto tão entediante, afloram pequenos apontamentos de novas paisagens, como torres de vidro, autoestradas e silo-autos, que abrem a porta a um reino encantado, que parece disponível para ser tomado pelo trânsito: "É impressão minha ou o trânsito está mais intenso? Parece haver mais carros a circular do que antes do acidente" (24). São os primeiros indícios que apontam para a utopia do romance, para um *autogedão*, que envolva uma monumental colisão de automóveis.

Vaughan é apresentado no capítulo seguinte, o sexto. Fora uma vedeta televisiva, espécie de porta-voz da ciência, que enveredou, entretanto, pelo estatuto de cientista renegado, marginal. Um blusão de aviador, os cabelos desregrados e um rosto sulcado de cicatrizes dão-lhe a aparência de um Frankenstein. O seu rosto ficou marcado após um aparatoso acidente de moto com um camião: "(...) sulcos de tecido cicatricial acima das sobrancelhas e da boca, a cana do nariz partida e reconstruída" (25). Vaughan fotografava compulsivamente acidentes de automóvel, como um vigilante das estradas, que se movimenta num Lincoln, uma limusine idêntica à que transportava Kennedy no atentado de Dallas.

Nos capítulos seguintes, principiam os encontros sexuais de James com Helen, a médica que acompanhava o marido morto na colisão inicial, sendo que as relações entre os dois acontecem sempre no automóvel e em lugares dentro de um perímetro mágico, na órbita do aeroporto, em parques de estacionamento, em silo-autos ou sob viadutos. O automóvel, os embates, serão, então, o meio de promoção do encontro e do sexo entre os personagens. Helen, antes do reencontro com James, tateia a chapa amolgada do automóvel (uma sucata no estacionamento do aeroporto), ele recolhe a mão dela para evitar um ferimento, mas é já um preliminar do sexo que se desenrolará no habitáculo, na exiguidade que conforma os corpos e os emparelha com os dispositivos do veículo, um abraço entre o corpo e a máquina, uma interação entre o humano e a tecnologia, como um ensemble: "Diversas partes do seu corpo – as suas rótulas que eu sentia sob os meus cotovelos, o seu seio direito fora do bolsa do soutien, a pequena mancha no bordo interior do seu mamilo – estavam dispostos dentro do habitáculo" (26). Estes encontros parecem ser um contraponto, ainda que insatisfatório, à mecânica repetitiva e entediante, das relações sexuais de James com Catherine, que aproxima o corpo da mulher a uma versão das bonecas articuladas e perturbadoras de Hans Bellmer, numa presença que o romance reiterará: "Houve uma altura em que o corpo de Catherine estendido ao lado da cama me parecera tão inerte e desprovido de emoções como uma boneca sexual dotada de

(24) Crash, p.75
(25) Crash, p.89
(26) Crash, p.107

uma vagina sintética" (27).

Ballard afirmou que em *Crash* há apenas sexo, "o reino dos afetos foi obliterado". A narrativa propunha "uma transcendência dos afetos e das emoções", auxiliada pela tecnologia. O romance estará apenas a antecipar algo que as "comunicações modernas" se encarregarão de cristalizar, pois farão emergir um "sistema de valores", emancipado de afetos e emoções e apenas submetido a um código moral (28). A morte da afeção é um dos temas do texto de Bragança de Miranda que identificou esta inquietação de Ballard e que recorreu ao prefácio da primeira edição francesa do romance. A obra de Ballard preocupava-se em "realinhar as afeições a partir das figuras produzidas pelos media": com recurso a elementos fetichistas ou niilistas, no derrube da "distinção entre realidade e alucinação", o desejo "liberta-se de objetos reais". Num movimento contínuo e apressado, a renúncia "ao sentimento e à emoção" é a antecâmara da procura dos "nossos prazeres mais caros e reais". Depois de removidos os obstáculos, o sexo torna-se a "arena mais ideal", "no gozo do sofrimento e das mutilações", no palco da exibição da "verónica das nossas perversões" e neuroses, e no alcance de "capacidades ilimitadas de abstração" (29).

A narrativa fecha a primeira parte do romance com a apresentação da comunidade esboçada em torno do cientista-sacerdote, Vaughan. É apresentado Seagrave, piloto de automóveis e duplo no cinema, que Vaughan usa como personagem dos simulacros de embates em que participaram personalidades célebres. Mas a criatura protótipo desta comunidade é Gabrielle, uma assistente social que sofrera um acidente gravíssimo que a deixou estropiada e disponível para a transformação. Quando James a encontrou na residência de Seagrave notou que a mulher "tinha o peito de ambos os pés preso com estribos de aço de próteses cirúrgicas". Pela "postura demasiado hirta do seu tronco", o narrador concluiu que "ela usava também um colete ortopédico" (30). A consulta dos arquivos fotográficos de Vaughan colocou James a par do historial de Gabrielle: "As primeiras fotografias em que ela jazia no carro destruído davam a ver uma rapariga convencional, cujo rosto simétrico e a pele livre de rugas denunciavam toda a economia de uma vida recatada e passiva, pontuada por pequenos namoricos no banco traseiro de carros baratos, sem qualquer perceção das verdadeiras possibilidades do seu corpo" (31). O narrador assinala a transformação, com o ficheiro de Gabrielle, três meses depois do embate, a testemunhar "uma nova criatura, disponível para uma sexualidade livre e perversa", na descrição da fusão do corpo da mulher com as suas próteses, um manequim mecânico e articulado sobre "um veículo para inválidos novinho em folha": "ela segurava as alavancas cromadas entre os dedos fortes

(27) Crash, p.75
(28) Crash, p.205
(29) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.12
(30) Crash, p.121
(31) Crash, p.126

como se fossem extensões do seu clitóris" (32).

Enquanto despontam novas paisagens urbanas, silo-autos que acolhem carros e corpos no seu interior, com vista para aeroportos e estradas que são como superfícies metalizadas prontas a serem elevadas até ao céu, esboça-se, então, uma comunidade clandestina, uma nova sexualidade, em que das novas cópulas mediadas pela geometria do automóvel, se transformam os corpos: anatomias outrora inertes e agora dotados de uma "verdadeira beleza" (33), resultado de escoriações e cicatrizes; novos órgãos, na pele estriada e nos sulcos profundos que dispensam os lugares convencionais da sexualidade, em corpos estropiados, articulados por próteses; orifícios sexuais que são como dispositivos mecânicos que se abrem, agarram e alojam o órgão do parceiro. O humano reconquista um estado primordial, mediado pela máquina automóvel, pela tecnologia, e despontam odores e fluidos, uma sujidade que contraria os espaços assépticos de apartamentos que parecem montras de lojas de mobiliário: os personagens tocam-se, miram-se e farejam-se como presas e predadores.

As descrições dos espaços urbanos, pináculos do modernismo como o Drayton Park, mesclam-se com os encontros sexuais, num novo reino construído para ser atravessado pelo automóvel: "(...) como um caixão de vidro posto de pé, o imóvel erguia-se em direção ao céu acima da minha cabeça no momento em que penetrei na garagem da cave". O romance também passa a estabelecer dois eixos, o da estrada e o do domicílio, ou como designou Bragança de Miranda duas geometrias: uma "formada por Carro-Estrada-Vaughan-Ballard", a outra "formada pela Casa-Carro-Ballard-Catherine" (34). O narrador não consegue encontrar qualquer sinal de imperfeição, de odor ou de impureza no corpo e orifícios da mulher, Catherine, que surge como uma "imagem publicitária de beleza", com "um asseio impecável" e uma "máscara de porcelana do rosto de maquilhagem minuciosa" (35). A imagem do corpo de Vaughan nas suas relações com a anatomia do automóvel, que servirá para o casal fantasiar no leito da residência é um completo contraste com o mundo asséptico de James e Catherine: "(...) a pela amarelecida, pénis encostado à parte inferior do volante, mamilos duros a roçar a buzina, as bolinhas de sujidade que retirava do nariz e limpava ao revestimento interior da porta" (36).

A comunidade ministrada por Vaughan divide os dias entre testes de colisões com *dummies* e o atravessamento de embates rodoviários com vários veículos, como se fosse um espetáculo de atrocidades. Este quotidiano é povoado por uma sucessão de simulacros, que invertem a hierarquia entre realidade e ficção, entre realidade e sonho. À plateia que assiste à projeção, a imagens em movimento de testes de colisões com automóveis, muitas vezes em *slow-motion*, o simulacro é exposto

(32) Crash, p.127
(33) Crash, p.195
(34) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.13
(35) Crash, p.140
(36) Crash, p.145

como algo verdadeiro e poderoso: "Olhei para a esposa de um funcionário do ministério, vestida de seda, que se postara ao meu lado e contemplava o filme com olhos extasiados, como se as vítimas daquela colisão fossem ela própria e as suas filhas" (37). Numa permanente preocupação em relacionar o automóvel com o avião, as estradas na órbita do aeroporto, as descrições do narrador, as suas fantasias perante um cenário de colisões e vítimas encarceradas, começam a desenhar pela primeira vez a noção de "psicopatologia benevolente" (38): "(...) cada um dos espectadores entrando à vez no habitáculo destruído, introduzindo o seu pénis na vagina da passageira e aí depositando a semente de futuros sem limites que nasceriam do casamento de violência e do desejo" (39).

Se estes acidentes múltiplos esvaziam a ansiedade dos personagens, de forma análoga a que a obra de Ballard explicitará a necessidade de violência das sociedades contemporâneas, o romance está na antecâmara da execução do projeto de Vaughan, ele que do ponto de vista do narrador é já uma nova carne, produto da fusão com a tecnologia, a chapa e os instrumentos do automóvel, um Frankenstein destinado a ser imolado pelo fogo: "o seu tórax e abdómen como um catálogo de ferimentos", o "seu mamilo direito, aparentemente mal implantado, que estava sempre ereto" (40). O perceptor do grupo encontra naquela comunidade os interlocutores para experienciar o seu projeto, uma tese que procurava comprovar que um acidente de automóvel é muito mais fertilizante do que um evento destrutivo, pois a libertação da energia sexual daqueles que morreram tem uma intensidade que é impossível de outra forma qualquer. A protagonista da utopia de Vaughan é Elisabeth Taylor, estrela da obra-prima do embate rodoviário, a derradeira possibilidade de resgate do cinema clássico e da cultura popular, que incluiu James Dean, Jayne Mansfield e JFK no plano-sequência mais importante da América do século XX: o filme *Zapruder*.

Bragança de Miranda caracterizou o contexto do romance de Ballard como um mundo esvaziado de Deus, mas que deixou nesse centro um enorme vazio: "*Crash* funciona como uma alegoria do abismo aberto pela técnica no seio da cultura". Um admirável mundo novo a substituir esse mundo antigo de crenças, que quer substituir "a salvação, destinada pelo absoluto", por um "acidente absoluto", que Vaughan, "a personagem decisiva", engendra "minuciosamente" (41). O investigador explicou a escolha de Liz Taylor como protagonista de Vaughan, na importância que Ballard atribui à paisagem dos media, como "mediadores do espaço interior, que desdobram tornando-o puramente exterior". Na criação dessa paisagem exterior renovada, que dá a ver o interior, de fantasias e obsessões, uma superfície é,

(37) Crash, p.158
(38) Crash, p.165
(39) Crash, p.186
(40) Crash, p.178
(41) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.9

então, "desdobrada" através de "espécie de dobra ou de vinco" da figura proeminente de Taylor (42).

A sequência da lavagem automática do Lincoln de Vaughan e a seguinte, no leito de James e Catherine, explicitam um dos temas de *Crash* – o corpo é a nossa realidade – que alinha Ballard mais uma vez com Cronenberg, e neste caso com um dos eixos da sua filmografia, a que nos dedicaremos com detalhe na terceira parte desta tese. Com James no lugar do condutor a observar a ação no banco de trás do Lincoln, a máquina de lavagem celebra o ato sexual, dita o ritmo, a encenação e as luzes sobre Vaughan e Catherine, duas criaturas do futuro, dois corpos que se debatem desprovidos de erotismo: "Os gestos de Vaughan, a maneira como ele colocava os braços enquanto movia a minha mulher sobre o assento, levantando-lhe o joelho esquerdo a fim de inserir o seu corpo na bifurcação entre as pernas dela, lembravam-me os movimentos de um piloto dum veículo complexo, a dança de um ginasta celebrando a nova tecnologia" (43). Do ponto de vista do espelho retrovisor, James recorda-nos a importância da geometria que notáramos em *Atrocity Exhibition* e o seu olhar procura "ajustar as formas dos seios e as ancas de Catherine às linhas do tejadilho", para "celebrar naquela cópula o casamento dos seus corpos com uma tecnologia benigna" (44). Depois de uma cópula desesperada, em que os corpos se mexeram mecanicamente até à exaustão, a replicar os golpes das escovas da máquina de lavagem, o orgasmo coincide com o fim da operação da máquina: os últimos esguichos de água e de detergente e o pender das escovas marcava o eclodir dos corpos e o sémen libertado por Vaughan.

Nessa mesma noite, na cama do domicílio conjugal, por entre descrições que rememoravam o sexo com Vaughan, James percorre as marcas no corpo de Catherine como se se tratasse de ferimentos de um acidente automóvel. O narrador-personagem explorará "cada uma das equimoses" no corpo da mulher, "acariciando-as com os lábios e as faces" (45). Aquelas marcas no corpo de Catherine evidenciavam o automóvel como o "verdadeiro e único lugar geométrico da sexualidade" (46), com o habitáculo como uma antologia de histórias de acidentes e de corpos, e das suas parcelas – pulsos e cotovelos, coxas e púbis – em inúmeras combinações: "Ela deitara-se diagonalmente na cama, uma mão sobre o seio direito, os pés delicados repousados sobre a minha almofada e observava-me com um olhar terno e calmo enquanto eu, ajoelhado junto do seu corpo, tocava com a glande nos pontos de impacto dos acidentes imaginários que Vaughan repartira sobre a sua anatomia" (45).

Mark Dery interpelou Ballard, acerca da linha de diálogo em que o narrador de *Crash*, James Ballard, diz que foi preciso aquele primeiro acidente para "o abanar", para o "acordar da sua letargia

(42) Prefácio de José A. Bragança de Miranda a Crash, p.11
(43) Crash, p.190
(44) Crash, p.192
(45) Crash, p.196
(46) Crash, p.202

emocional". Segundo o crítico, no romance os acidentes impõem "uma sacudidela" que reconecta os personagens com os seus corpos, os mesmos corpos que segundo Dery participam de "uma realidade material que parece regredir à medida que entregamos mais tempo aos ecrãs", à televisão, ao computador e aos videojogos. Ballard concordou e reiterou que a "ideia" subjacente aos embates dos automóveis é a de determinar que "nos ejaculemos da nossa apatia" (47). Lukas Barr também assinalou o interesse de Ballard em lidar com o corpo, na relação com o espaço. Se o corpo não detém a mesma "flexibilidade" e "elasticidade" do espaço, o corpo pode constituir-se como uma "resposta" aos desafios com o futuro e a tecnologia: os personagens podem "agarra-se ao corpo", podem "marcá-lo". Mark Dery assinalou a "extensão do surrealismo patológico" de *Crash*, designadamente no apelo sexual dos personagens pelas cicatrizes, tanto as originadas por acidentes como as simuladas, executadas através de tatuagens sujas. Dery enquadra essas opções numa subcultura vigente entre a população jovem, num renovado interesse por essas gerações na "elevação do sacrifício" e dessas marcas, a uma "moda e a um símbolo tribal". Ballard concordou e dizia que o romance já integrava a crescente "normalização da psicopatologia". Assim, comportamentos que na primeira metade do século XX seriam "aberrantes" ou considerados "psicóticos", adquiriram outro estatuto, de aceitação pela população na mesma proporção que se estendiam as "tecnologias da comunicação" e se incrementavam os hábitos de estreitamento de relação com a televisão, os vídeos caseiros, ou os jogos de vídeo, o que permitiu a "anatomização do desejo" (48). Esta normalização, continua o escritor, avançou claramente na sexualidade. Além da população estar evidentemente mais "tolerante relativamente à homossexualidade", há um conjunto de comportamentos sexuais agora aceites "na privacidade do quarto, se ambas as partes estiverem de acordo", e muitas vezes auxiliada pela imaginação conferida pela pornografia que invadiu o domicílio através dos leitores de vídeo, que na "geração dos pais dele" daria certamente direito a "um bilhete de ida para um asilo criminal de loucos" (49). Ainda na importância das cicatrizes, das marcas impressas nos corpos, James Naughtie invocou Friedrich Nietzsche e o seu *A Genealogia da Moral* (1887) para situar "a violência nas pré-origens da linguagem". Assim, "a marcação violenta do corpo", com recurso a tatuagens, cicatrizes, castrações ou queimaduras, estabelecem a "dor como ímpeto", deixam uma marca com "um significado" para o humano, algo com "capacidade" para servir de memória a "palavras e símbolos". Naughtie relembrou que Shakespeare percebeu muito bem este "tipo de escrita que se tornou fonte da

(47) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 341)
(48) Entrevista a Ballard, em 1994, por Lukas Barr, Extreme Metaphors (p. 286)
(49) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 343)

linguagem e memória do humano", ao conceber o personagem Shylock no *Mercador de Veneza* (50).

Um acidente com três veículos que envolveu o duplo Seagrave, que seria encontrado morto com a indumentária e a peruca de Liz Taylor, representava um simulacro que antecipava o falhanço do plano de Vaughan, que guardara para si essa morte da atriz. Os capítulos seguintes, já próximos do fim do romance, adotam um tom melancólico e alimentado a LSD, como uma paisagem de uma época de experimentação. Vaughan assume um comportamento progressivamente errático e o narrador confessa ao leitor uma visão drogada da condução, onde as carroçarias são alvos de uma mutação, numa rima com as novas cores e texturas das ruas e do mobiliário urbano, retiradas da paleta do LSD. No último encontro de James com Vaughan, a pele deste parecia transformada numa escama de metal idêntica à dos automóveis. James penetrará o cientista demente uma última vez, com o ânus dele a abrir-se como um dispositivo mecânico em volta da glande e que se conforma ao pénis do narrador: "O seu esfíncter contraído prendia-me firmemente. A contemplação dos veículos de luz planando ao longo da autoestrada, enquanto eu me vinha no reto de Vaughan, extraiu-se o sémen dos testículos e fê-lo jorrar" (51). Vaughan escolherá a hora da sua morte, ao embater num autocarro que se abrirá em chamas, depois de falhar o embate definitivo com a limusine de Elisabeth Taylor.

As questões morais que se levantaram relativamente à obra de Ballard, em especial em *Crash*, são um dos eixos que mais importam a esta investigação. Procuramos atribuir ênfase à literatura e às entrevistas do autor no sentido de explicitar que o seu principalmente fito é propor desafios morais ao leitor, sem impor uma leitura moralista do mundo, como ficou vertido nas análises que se fizeram ao prefácio da edição francesa, aquando da primeira publicação do romance. Em paralelo, nas próximas páginas, também se colocará em diálogo esse desafio moral ao leitor com o vocabulário e as opções desta ficção científica peculiar, que traçava uma equivalência entre o escritor e o cientista no seu laboratório, numa analogia que também abraça muitos dos personagens de Ballard, em mais uma afinidade com o trabalho do cineasta David Cronenberg.

David Pringle disse a Ballard que a crítica que mais apontavam aos seus romances era a "ausência de padrões morais", pois isso "perturba uma boa parte dos leitores". O escritor respondeu que *Crash* foi escrito para "perturbar" o leitor, o livro perderia toda a sua razão de existir se adotasse os padrões do "romance convencional" e colocasse o protagonista "do lado da sanidade e da justiça", que assinalasse o perigo da má condução, de "atropelar crianças"; a escrita tornou-se especialmente desafiante para Ballard, pois nesse período transportava de automóvel os três filhos ainda crianças no início de cada dia, antes de começar a escrever. Ao sugerir uma abordagem em que os acidentes de

(50) Entrevista a Ballard, em 2008, por Dan O' Hara, Extreme Metaphors (p. 486)
(51) Crash, p.234

automóveis "são benévolos", "ao explorarem a sexualidade", que se traduz num incremento do prazer nesse "abraço entre o humano e a tecnologia", Ballard quer "provocar e testar o leitor" (52). Estas opções, explicam o êxito de vendas e de apelo crítico em França quando comparado com o relativo fracasso nos EUA, atendendo à "longa tradição francesa de publicar textos de teor pornográfico", pois esses textos, com uma" longa tradição desde Sade", sempre foram reconhecidos e o seu "estilo" entendido como "um movimento sério". Por outro lado, a tradição americana é a de cavar um fosso entre a literatura séria e estes textos, apesar de uma pequena abertura nas últimas gerações, resultado de uma evidente "moral restritiva", também nas editoras, menos disponíveis em apostar em desafios para o leitor (53).

Crash prosseguiu o trabalho de Ballard no uso de um vocabulário científico na contaminação do romance, onde se destacava a descrição continuada das parcelas da anatomia humana: tórax, tronco, pénis, vagina, vulva, ânus, quadril, coxas, etc. Em largas porções do romance, aliás como acontece em *Atrocity Exhibition*, poderíamos estar a ler um documento de investigação científica, associado às ciências médicas, ao urbanismo ou às ciências sociais. Em toda a sua obra, Ballard mostrar-se-á fascinado por essa literatura invisível que se encontrava em relatórios médicos, manuais técnicos e pesquisas laboratoriais e compilava abundantemente antigas publicações médicas e de psiquiatria. Uma das influências na escrita de *Crash* foi a "Crash Injuries", uma publicação médica americana, que "comparava lesões faciais em capotamentos", associados aos diversos modelos de automóvel. Para Ballard, esta publicação podia ler-se como o Warren Report (acórdão da investigação da morte de John Kennedy), pois é como se nos inteirássemos de uma investigação, de como a "nossa musculatura", o "nosso corpo" responde perante uma poderosa agressão, que questionava o "nosso lugar no tempo e no espaço", algo que grande parte da população dá como garantida, e numa base segura, quando se tratam de elementos "completamente arbitrários". Ballard dizia ter abordado este material como "um engenheiro aborda o casco deformado de um avião", o que lhe possibilitou um "olhar renovado", conhecer "novos corpos", o que além de influenciar o romance, o sustentou, "pois caso contrário seria apenas fantasia" (54). Ballard exemplificou com o trabalho de comparação dos "ferimentos faciais" resultado de um embate de um Pontiac '55 em paralelo com um Pontiac '58. O técnico que procede a essa função está "desligado emocionalmente" daqueles ferimentos, pois já ocorreram; ele está apenas interessado na "acumulação de dados", numa análise, como um "cientista no laboratório", que traça paralelos entre "diferentes veículos" e "diferentes acidentes" rodoviários. A escrita de Ballard tem

(52) Entrevista a Ballard, em 1975, por James Goddard e David Pringle, Extreme Metaphors (p. 94)
(53) Entrevista a Ballard, em 1982, por Werner Fuchs e Joachim Korber, Extreme Metaphors (p. 143)
(54) Entrevista a Ballard, em 1982, por V. Vale, Extreme Metaphors (p. 149)

evidentes afinidades com este labor científico, esta busca pela verdade, que o aproxima de temas "que permitem deslizar persianas" e "abrir perceções, vislumbres para um novo mundo" (55).

Ballard enquadrava a sua obra no contexto da ficção científica interessada em refletir e antecipar o futuro, "não necessariamente no que se refere aos desenvolvimentos tecnológicos", mas antes na "forma como as sociedades têm respondido à tecnologia", numa alteração de comportamentos também ditada pelo urbanismo, pelo isolamento imposto pelas torres de habitação, na relação com os hábitos de consumo, de dispêndio de tempo em superfícies comerciais, as catedrais do consumo, conforme a fase final da obra do escritor soube explicitar (56). Por isso, era para ele evidente que *Crash* era a "ficção científica do presente", na medida em que se propunha estudar a "vasta gama de emoções" e comportamentos que as pessoas estabelecem com o automóvel, essa "peça particular da tecnologia". Depois do advento de Henry Ford e principalmente com o desenvolvimento e expansão americana do Model T, nos anos 1930 nos EUA era já evidente a importância do automóvel, incrementado pela presença da publicidade, como uma resposta às "nossas aspirações e necessidades" psicológicas. Se aparentemente o automóvel parecia apenas uma máquina "esculpida em aço de forma elegante" e disponível com "extras conceptuais", uma abordagem menos superficial encontrará no "experienciar da condução de uma máquina poderosa que atravessa a paisagem do mundo em que vivemos" uma representação de um "dramatismo" análogo à condução de um comboio rápido ou um avião comercial. O potencial de representação do automóvel é vastíssimo, desde "a exposição de sexualidade reprimida e conduta agressiva", à "liberdade de circulação" e uma excecional que o escritor nos recordava: "a liberdade de matar". Por isso, se quisermos projetar "uma imagem que identifique o século XX", seria a de uma pessoa "a conduzir um automóvel que atravessa a autoestrada (57).

O escritor cobiçou para *Crash* o lugar de "primeiro romance pornográfico baseado em tecnologia", mas atribuindo à tecnologia a "ciência na sua aplicação na vida quotidiana". Mas se a imaginação pornográfica do romance é resultado da presença dos automóveis e das suas colisões frutuosas, Ballard também assinalou um "curioso curso de colisão" entre a ciência e a pornografia, atendendo à progressiva "subjetividade" das investigações, designadamente em algumas áreas das "ciências sociais", "psicologia acima de tudo", muitas vezes nas relações das emoções humanas na exposição com a paisagem dos media. A progressiva aproximação do cientista à do artista e das suas obsessões,

(55) Entrevista a Ballard, em 1982, por V. Vale, Extreme Metaphors (p. 158)
(56) Entrevista a Ballard, em 1979, por Christopher Evans, Extreme Metaphors (p. 121)
(57) Entrevista a Ballard, em 1979, por Christopher Evans, Extreme Metaphors (p. 125)

aponta para que "a ciência se esteja a deslocar para um espaço" apartado de conexões "com a natureza", de total isolamento e encerramento do cientista e da ciência perante "a lente do microscópio". Da mesma forma que uma "pornografia imaginativa" aparta partes da anatomia humana para "se focar obsessivamente nos seios, nos genitais ou outras partes", uma boa parte dos investigadores está a descurar o "centro da ciência" para se entregar a "um tema particular", a "uma tendência", o que torna a investigação problemática por permitir o derramamento do centro e apenas cuidar dessas margens e "ignorando as ligações contingentes" (58).

Crash é, então, um romance pornográfico de ficção científica onde o sexo e a violência são uma projeção de uma paisagem externa, na continuação de *Atrocity Exhibition*, que já refletia uma paisagem "absolutamente saturada com um imaginário sexual de todo o tipo", e do qual todos participamos, mesmo que ignoremos os efeitos da exposição ao cinema, à televisão e à publicidade: "É como uma experiência comunitária e pública, em que elementos do imaginário sexual estão constantemente a ser soltados para o espaço psicológico que habitamos; temos de ter a noção disso e do papel que eles jogam no inconsciente". Para Ballard, Vaughan é uma criatura que brotou deste meio saturado, é um "ponto de chegada" de um processo de "normalização da psicopatologia", da tolerância a determinados comportamentos conforme já desenvolvemos acima. São exemplos destes comportamentos violentos e patológicos certas "corridas de automóveis", o "boxe" e outros desportos com contacto físico que preconizam um "elevado nível de violência", que seriam considerados "chocantes" e intoleráveis se acontecessem "fora dessas arenas" peculiares. As mais recentes gerações, na Europa e nos EUA, revelam, então, um elevado nível de tolerância a índices de violência e de conteúdo sexual que seriam "inconcebíveis" na primeira metade do século XX. Ballard exemplificou com a "larga censura" existente em Inglaterra, mas mesmo esses movimentos reacionários dos novos puritanos não têm impedido o acesso à pornografia em filmes, livros e revistas. O escritor apontava como resultado disso uma normalização do "desvio e da perversidade". Como um personagem de um filme de Cronenberg, como veremos na terceira parte desta investigação, o escritor acreditava que devemos mergulhar nestes elementos, mesmo que eles contenham um potencial destrutivo, pois é necessário abraçar estas transformações para que possamos "moderar as tensões" existentes, das quais precisamos de ganhar consciência (59).

O prefácio de Ballard à edição francesa de *Crash* é um dos tópicos mais discutidos do seu percurso, designadamente o último parágrafo do texto que parecia apontar o romance como um peso moralista na "união sinistra entre o sexo e a tecnologia". *Crash* passou a ser enquadrado por uma boa parte da

(58) Entrevista a Ballard, em 1991, por Jeremy Lewis, Extreme Metaphors (p. 250)
(59) Entrevista a Ballard, em 1991, por Jeremy Lewis, Extreme Metaphors (p. 253)

crítica literária como um "*cautionary tale*", algo que Ballard ao longo dos anos progressivamente foi classificando de redutor e até erróneo, o que o levou a "arrepender-se" de ter carregado no tom do aviso, pois ele entende o romance como "um hino psicótico", numa espécie muito particular de ficção científica (60). Mark Dery, investigador na área da cibernética, que investigou a forte influência de *Crash* no movimento literário *ciberpunk*, também desafiou Ballard a elaborar sobre o prefácio por altura da estreia da adaptação do romance ao cinema por Cronenberg. O cineasta também não considera *Crash* um "*cautionary tale*" e Ballard confirma que durante a escrita do romance também não, a elaboração do prefácio surgiu depois, e essa introdução é composta de "um endosso de uma visão não moralista" daquela narrativa, na insistência de que um escritor já não se pode colocar na posição de "um magistrado", na tradicional postura do autor de ficção, que dirige os seus personagens e os seus comportamentos "dentro de uma fronteira moral" (61).

Tal como muita da análise da literatura inglesa nas universidades, o romance foi escrutinado pela investigação como "um instrumento de crítica moral da vida", enquanto que o escritor se via, em mais uma das suas metáforas, "na posição de um computador anexo a um radar", que "aguarda o embate com um míssil". Dery enquadrou essas análises no mesmo comprimento de onda dos "tabloides americanos", que rematam as suas narrativas com um "floreado bíblico", com uma resolução "maniqueísta", do "triunfo do bem sobre o mal", depois de uma notícia sobre um massacre numa escola ou um outro ato terrorista sangrento. Ballard concordou e confirmou que os americanos são "ainda mais moralistas por razões históricas", o que ajudava a explicar a difícil infiltração da literatura dele no mercado americano. Ballard insistiu que naquele prefácio intensificou a discussão do "romancista como árbitro moral" e apenas aquele último parágrafo poderá dirigir *Crash* ao "*cautionary tale*". De qualquer forma, é inequívoco que, enquanto desafia moralmente o leitor, o romance também "emite um aviso": "um sinal de trânsito dizendo curvas perigosas à frente; abrandar não é uma declaração moral, é um alerta". Ballard refere Jonathan Swift e a sua influência no jogo moral com o leitor, e exemplifica com *A Modest Proposal* (1729), que demonstrava que é "possível interpretar o advogado do diabo, mostrando uma atitude impassível, que parece ser uma variação de 180 graus do que é suposto estarmos a fazer" (62).

Dery apontou um traço comum aos críticos, em especial "os moralistas", que exibem na análise de *Crash* "uma seriedade dolorosa", uma leitura literal do romance, que faz com que não identifiquem a larga presença de um traço irónico e até da paródia, como bem identificou Cronenberg. Ballard

(60) Entrevista a Ballard, em 1995, por Will Self, Extreme Metaphors (p. 309)
(61) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 339)
(62) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 340)

reforçou a importância da ambiguidade de cada vez que voltava a discutir o tema. Com a estreia do filme de Cronenberg, fizeram-lhe a mesma pergunta que faziam há 25 anos: "Você acha que deveríamos sair por aí e embater com carros uns nos outros? Não pode estar a falar a sério". É evidente que Ballard não propôs que as pessoas deveriam provocar colisões de automóveis à procura de uma excitação sexual renovada. O que ele propôs, ao "esticar certas tendências que viu inscritas no nosso mundo", é ensaiar "a *ideia* de que as colisões entre automóveis podem ser excitantes". O que é diferente da proposta literal, mas que não deixa de ser ainda "mais perturbador", na medida em que somos conduzidos para estas colisões sexuais através da nossa imaginação (63).

Este olhar de Ballard, com um pé dentro e um pé fora do seu próprio romance, conheceu uma atualização no prefácio de 1995, aquando da estreia do filme de Cronenberg. Classificou, então, *Crash* como "uma metáfora excessiva para uma situação excessiva", onde do seu ponto de observação privilegiado ensaiava "um conjunto de medidas desesperadas" e adequadas a uma "situação de extrema crise". Se não é possível esquecer a catástrofe que resultava das mortes e feridos provocadas pelos acidentes rodoviários, o escritor questionava se poderemos, também, "encarar o acidente de automóvel como o sinistro presságio dum casamento dantesco entre o sexo e a tecnologia". Com alguma distância temporal relativamente à publicação do romance e já fora do contexto dos loucos anos sessenta, Ballard também questionava se a tecnologia moderna seria capaz de nos "fornecer os meios de explorar as nossas psicopatologias", de concretizar "perversidades inatas", que a nossa racionalidade não nos permitia tão pouco aproximar. O escritor também parecia convencido do estatuto de *Crash* como "o primeiro romance pornográfico baseado na tecnologia", como "metáfora global da vida humana" nas sociedades contemporâneas e nas implicações políticas do seu discurso, pois a pornografia é a "forma de ficção mais acentuadamente política, dado que demonstra como nos usamos e exploramos uns aos outros da maneira mais impiedosa" (64). Mas Ballard não resistiu a esticar a corda da ambiguidade rematando o prefácio com um tom de cautela, quase uma reprimenda, ao classificar a "função primordial" do romance como "admonitória": "um aviso contra esse reino brutal, erótico e cruamente iluminado que nos lança apelos cada vez mais sedutores das margens da paisagem tecnológica onde nos movemos" (65).

Ballard manifestou em várias entrevistas a admiração e a influência de Sade, da sua literatura, do seu espírito transgressor. Destacava *120 Dias de Sodoma*, como "a catedral negra do livro", ponto de chegada de uma "visão altamente convincente e associal", que se constituiu como um notável "desafio

(63) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 341)
(64) Prefácio de Ballard a Crash, p.25
(65) Prefácio de Ballard a Crash, p.26

à burguesia liberal", ao edificar uma "comunidade baseada em torturas" e "em vítimas disponíveis" para participarem do processo. Ballard dizia "gostar de pensar" que Sade "adoraria" *Crash*, o livro e o filme. Também estabelecia uma relação do trabalho do Marquês libertino e os surrealistas que o "idolatravam". Mark Dery, em entrevista ao escritor, colocava as suas obras e as suas entrevistas sob o fogo dos "ideólogos e cruzados morais dos dois extremos" do espectro político. Ballard respondeu com um exemplo: André Breton enunciou que "o último ato dos surrealistas" deveria ser o "de pegar num revólver e disparar indiscriminadamente para uma multidão"; o escritor disse que seria certamente um dos que "saúda o brilhantismo da ideia", mas caso alguém resolva colocar o conceito em prática, "teremos de considerar o ato deplorável". Para Ballard esta "ambivalência" e uma forte dose de ambiguidade, constituem o "coração" de *Crash*, nesse permanente desafio ao leitor, que fica em "dificuldade" perante uma narrativa onde "não há uma direção clara da bússola moral" (66). A propósito do interesse pelos automóveis, que é manifesto em Cronenberg, tal como poderemos ver na análise do filme *Fast Company* (1979), Ballard disse que no seu caso apenas se interessava pela "psicologia do *design* dos automóveis", dos seus diversos modelos concebidos como "barómetro da imaginação humana". O território americano é particularmente rico nesta associação, pois a evolução do *design* dos automóveis ao longo das décadas "parece refletir o estado da psique da América": "o enorme barroquismo e confiança dos anos de Eisenhower" ou "a laje puritana, com os flancos planos e sem floreados", que sucedeu à morte de John Kennedy, como se o "automóvel americano estivesse de luto". Perante a questão de Mark Dery que falava na exuberância dos modelos dos automóveis durante os anos 1990, que pareciam replicar os modelos "aerodinâmicos dos anos 1930", Ballard respondeu que era um sintoma de "consciência do futuro", pois esta aproximação ao fim do milénio estava alinhada com o pensamento da década de 1930, que era "influenciado pela ideia de que iriamos viver no futuro", embora agora essa ambição humana de escapar, de expansão, já não se dirija para o espaço, "porque é inacessível" financeiramente, e poderá estar a dirigir-se para "um espaço interior do humano", ao abrigo de "drogas e misticismo", sob condução da "internet"; talvez "estejamos a tentar escapar para outro reino", formulava o escritor (67).

John Gray elencou a Ballard o conjunto de "fantasias que estão impregnadas no automóvel", durante o romance. Não é apenas a fantasia da liberdade plena de circulação, na metáfora da liberdade do indivíduo nas dimensões do espaço e do tempo, mas também a "fantasia de conquistar a morte súbita", de nessa relação "erótica com o automóvel", de também fintar a morte ao defini-la dentro das liberdades individuais. Gray prosseguiu definindo a escrita de Ballard como um repositório das

(66) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 344)
(67) Entrevista a Ballard, em 1997, por Mark Dery, Extreme Metaphors (p. 346)

"necessidades humanas mais básicas", incluindo as "inconscientes", "as emoções e os instintos", através da incorporação da tecnologia nesse diálogo, como um simplificador dessa libertação. Ballard respondeu que no século XX, a tecnologia e os objetos, também devido à potência da paisagem dos media, como se viu com a *Pop Art*, tenderam para se "tornarem o foco de todo o tipo de impulsos humanos, de sonhos e ambições", do qual o automóvel é o exemplo mais poderoso. Segundo o escritor, a tecnologia é tão facilitadora na "difusão de um conteúdo", por exemplo as comunicações enviadas por telefone ou por e-mail, como na expressão da "latência" dessa mensagem. A tecnologia permite, então, aclarar a distinção formulada por Freud entre "conteúdo manifesto e latente". Da mesma forma que um determinado sonho oculta "uma mensagem secreta", há também um "mundo latente", que alberga "todo o tipo de antigas ansiedades e sonhos do humano", no nosso mundo exterior, no cruzamento entre o "atravessamento dos céus por um avião de passageiros", o número incomensurável de mensagens que seguem em simultâneo por e-mail ou "os automóveis que deslizam pelas autoestradas" (68). Por isso, é redutor a utilização da tecnologia como um "conjunto de ferramentas", que atribui a cada objeto um propósito e uma necessidade definida, pois a tecnologia permite a "manifestação do mais profundo" do humano, não "apenas como um conjunto de ferramentas", mas também como uma linguagem, "um conjunto de símbolos, cifras e fantasias". Ballard exemplificou com os primeiros tempos de utilização de um automóvel por cada um de nós, em que nos apercebemos de que podemos ultrapassar "condutores lentos, com facilidade e segurança". E se constituirmos consciência, verificaremos a manifestação de comportamentos "sádicos", "misóginos" ou "hostis", no cruzamento com veículos conduzidos por mulheres ou por condutores mais velhos que "circulam lentamente". A tecnologia revela "sonhos acordados" dizia John Gray, "sonhos lúcidos" que projetam "impulsos, desejos, fantasias e necessidades", das quais não tínhamos "consciência". Ballard concordou: a estrada é como um "teatro" que exterioriza "a hostilidade", que dá corpo à suspeita de que nos "movemos em terrenos bastante perigosos", ainda que parcialmente desconhecidos, apenas latentes e insinuados (69).

Ballard foi um feroz alvo e crítico da censura, em mais um emparelhamento total com Cronenberg. Da mesma forma que defendeu uma maior presença da violência dentro das arenas desportivas, que funcionassem como válvula da nossa necessidade ancestral de violência, também o sexo, no que se refere também à presença do corpo humano, deveria manter uma circulação mais efetiva e sem obstáculos na televisão. Seria, segundo o escritor, uma forma de dar a "conhecer o mundo" às populações mais jovens, ao mesmo tempo que se contrariava, ou melhor dizendo se enriqueceria, uma

(68) Entrevista a Ballard, em 2000, por John Gray, Extreme Metaphors (p. 376)
(69) Entrevista a Ballard, em 2000, por John Gray, Extreme Metaphors (p. 377)

"versão largamente ficcional da realidade" emitida pelas televisões generalistas. Com a ressalva de o necessário "enquadramento legal", "tudo pode ser mostrado", pois o sexo e a violência são verdadeiros e "poderosos catalisadores", e contribuintes para o enriquecimento da imaginação humana. Ballard exemplificou com a Holanda, onde se normalizou o acesso à "exibição de material hardcore" em emissões televisivas e isso não "desintegrou o seu tecido social", nem promoveu a "proliferação de comportamentos" indecentes, não degenerou a sociedade e talvez faça prova de que "a capacidade de lidar com um sexo criativo" contribua para "aumentar a maturidade" dos cidadãos. Apontava em sentido oposto a ausência de corpos nas "reportagens da Guerra do Golfo" que foram transmitidas nas televisões generalistas. Essa ausência, pode induzir a "impressão", "particularmente no contexto de um público mais jovem", que uma guerra ou um desastre de avião, por exemplo, "não provoca danos" físicos e isso pode conduzir a um "entorpecimento" da "nossa resposta" enquanto sociedade (70).

Apesar de guardarmos para a terceira parte desta tese uma análise detalhada da adaptação de Cronenberg, reclamamos aqui a reação de Ballard aos movimentos censórios que procuraram condicionar o acesso ao filme, numa longa história de uns quantos reclamarem a decisão do que uma comunidade pode ou não visionar, de reclamar cortes sobre obras, aplicados com critérios completamente subjetivos e infundados, muitas delas de relevância artística irrefutável. A estreia em França correu bem, sem censura, naturalmente, e com respaldo crítico e adesão de público, na defesa da longa tradição recebida de Sade, do direito à transgressão, a um olhar subversivo sobre o mundo. Ballard contextualizou o mundo do fim do milénio como um contexto "cultural estranho", em que as pessoas estavam muito "assustadas e nervosas", sendo que isso se relacionava de maneira peculiar, mas que muitos inspetores queriam ver implicada, com as imagens em movimento. Exemplificava com um caso ocorrido em Inglaterra, em que "um jovem disparou sobre quinze pessoas", entre elas a própria mãe, e os media percorreram semanas à procura de uma "explicação", de uma "razão forte" para aquela tragédia. Essas investigações conduziram a uma "resposta", quando anunciaram que o jovem "teria visto todos os filmes do *Rambo*". Mas, entretanto, alguém fez uma indagação um pouco mais séria e afinal "ele não tinha leitor de vídeo" (71).

Na antecâmara do lançamento em Inglaterra, Ballard disse intuir que "os distribuidores estavam assustados com um possível clamor" perante as exibições de *Crash*, a que se sucederia uma procissão de "centenas de condutores hiper-excitados" a provocarem colisões. Da sua parte, como discordava em absoluto de "respostas" desesperadas para tragédias (e que normalmente escolhem o caminho

(70) Entrevista a Ballard, em 1995, por Nicholas Zurbrugg, Extreme Metaphors (p. 297)
(71) Entrevista a Ballard, em 1996, por Damien Love, Extreme Metaphors (p. 324)

errado), pensou que o filme "poderia obter exatamente o efeito oposto", o de "acalmar toda a gente". Segundo ele sucedeu algo de aproximável com a adaptação de Stanley Kubrick de *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange, 1971), sendo curioso, portanto, que em resposta a "dois filmes gerados" e produzidos em Inglaterra, a "sua população seja considerada inábil para lidar com eles". E isso torna manifesto que a censura é claramente promovida em Inglaterra. E essa censura alcança a intimidade, não se restringe à exibição pública, ao impedir que filmes de adultos a que se pode "assistir em qualquer hotel da Europa" estejam barrados em Inglaterra; o mesmo acontecia com vídeos de pornografia que se "podem alugar livremente nos EUA" e que não estavam disponíveis no seu país. Além disso, era muito comum uma espécie de comissão de censura promover o corte de parcelas dos filmes, alterando a sua montagem sem nenhum critério que se possa escrutinar (e isso sucedeu com a edição em vídeo de *Crash*), o que colocava mais uma vez, tal como o escritor se referia no campo literário, o puritanismo britânico, alvo fácil da censura, que trata como marionetas "um povo assustado, assustadiço". A questão tem uma forte conotação política, de controlo do sistema, de "não conceder demasiada liberdade numa direção", pois os cidadãos poderão "começar a exigi-la em outra direção" (72).

(72) Entrevista a Ballard, em 1996, por Damien Love, Extreme Metaphors (p. 325)

1.2.4 – Arranha-Céus

1.2.4.1 – A Arquitetura da Modernidade

Ballard referia com insistência a influência no seu trabalho da grandeza estética da arquitetura modernista desenvolvida por Le Corbusier (1887-1965). Num discurso aparentemente provocatório, o escritor fazia recorrentemente o elogio da paisagem de Los Angeles, do seu sofisticado sistema de infraestruturas, desenhado com "grande habilidade e inteligência", "como uma escultura de grande beleza em movimento". É uma paisagem, então, onde é possível vislumbrar com pasmo a beleza de "uma espuma metálica brilhante" a flutuar no "topo de um lago", num ensemble a esboçar uma natureza renovada. Por isso, os seus romances, em especial *Atrocity Exhibition*, *Crash* e *Arranha-Céus* apresentam inúmeras descrições dessas paisagens, de estradas, de túneis, de nós de autoestradas e de torres de apartamentos, num discurso que questiona o contributo desses elementos para uma eventual distopia (1). O escritor antecipou um cenário, um futuro onde o automóvel desaparecerá. Se no presente, grande parte da população não atribuía um valor estético às estradas, por não encontrarem beleza nos tons e nas formas proporcionadas pelo betão, naquele cenário de estradas desertas, estas estruturas despidas de função, obterão "um claro valor estético", com o mesmo alcance que outorgámos às "Pirâmides do Egipto" ou a uma "gigante necrópole". Segundo Ballard, essa sua preferência pelo "betão" em comparação com o "prado", essa transformação da paisagem, é uma extensão do valor estético que atribuímos ao *design* dos objetos do quotidiano, como "mobiliário", "eletrodomésticos" ou "talheres" (2).

Em *Vers une architecture* (1923), Le Corbusier enunciou os eixos do movimento modernista, repensando a arquitetura e o urbanismo como disciplinas adequadas às necessidades humanas e às exigências da vida moderna, o que atribuía também um papel decisivo ao automóvel no planeamento urbano. O arquiteto franco-suíço antecipava uma cidade pontuada por grandes blocos de apartamentos, assentes em colunas de betão, o que permitiria que os edifícios fossem atravessados pelos automóveis, num espaço fluido que albergava uma malha urbana, que cosia arruamentos, torres de apartamentos e parques de estacionamento. Os projetos de Le Corbusier impunham métricas e soluções repetitivas, de forma a traduzirem modelos que se justapunham em materiais pré-fabricados e modelares, traduzidos também por acabamentos austeros e suprimidos de ornamentação, na procura de soluções simultaneamente simples, funcionais, belas e harmoniosas.

Paco Asencio identificou na obra arquitetónica de Le Corbusier, e nas suas "teses sobre a planificação

(1) Ballard em entrevista a Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors (p.56)
(2) Ballard em entrevista a Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors (p.65)

da cidade", "um dos marcos do movimento moderno" (3), e recordou a importância, para lá das colaborações com os gabinetes de arquitetura de Tony Garnier, Walter Groupius e Mies van der Rohe, o "contacto com os movimentos vanguardistas" na Paris de 1917, que levou o arquiteto a redigir o "manifesto purista (Depois do Cubismo, 1917)" em parceria com o pintor Amédée Ozenfant (1886-1966) e a editar a "revista L'Espirit Noveau", a meias com o poeta Paul Dermée. Esse espírito vanguardista, de um arquiteto que pensava como um pintor e um escultor, está presente na conceção de edifícios como máquinas de habitar e em que a modernização da arquitetura passou não só pelo uso de novos materiais, como o betão e o ferro (...), mas também por uma nova conceção do espaço e da forma de viver" (4).

Le Corbusier foi um dos organizadores do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM, 1928), onde foram apresentados os cinco enunciados da sua teoria arquitetónica:

(i) a construção sobre pilares como sistema estrutural, que absorvia os esforços de todo o edifício e permitia distribuir livremente as paredes;

(ii) a disposição de esplanadas ajardinadas nos terraços;

(iii) a conceção e a aplicação da noção de planta livre;

(iv) a projeção de janelas corridas que aproveitavam ao máximo a luz solar;

(v) o desenho de fachadas livres que não respondiam a esquemas pré-estabelecidos.

Estes "postulados", que haveriam de ser ensaiados na *Vila Savoye* (1928-1931-Poissy, França), como um protótipo (como veremos abaixo), foram redigidos "como um tema de estudo e não um cânone rígido a seguir", mas estariam presentes sobretudo nos projetos de Le Corbusier até à Segunda Guerra Mundial (5). Antes de Vila Savoya, Le Corbusier projetou *Bairro Moderne Frugès* (1924-1926), um ensaio importante para impor a estandardização na arquitetura, na conceção de habitações económicas para operários, numa encomenda do empresário Henri Frugès, que objetivava diminuir os custos da construção e melhorar as condições de vida dos operários.

Vila Savoye concretizou, então, os cinco pontos da CIAM. Estabelecido através de uma planta de forma quadrada, o edifício assentava em pilares cilíndricos (pilotis), que ficavam à vista entre o rés-do-chão e o primeiro piso. O edifício assomava rasgado de ponta a ponta por janelas horizontais, que estabeleciam uma relação interior-exterior, aberto, então, a "uma paisagem de céu e de prados". A intensificar essa transversalidade, o interior do edifício foi articulado "em espaços delimitados por vidro e paredes, que reduziam ao mínimo a separação entre interior e exterior" (6). Esta habitação protótipo

(3) Le Corbusier, Paco Asencio, p.6
(4) Le Corbusier, Paco Asencio, p.8
(5) Le Corbusier, Paco Asencio, p.9
(6) Storia dell' Arte, Maria Carla Prette e Alfonso de Giorgis, p.234

concretizou o "paradigma da posição" de Le Corbusier "a respeito da paisagem", em que uma "pura intervenção racional" resultava por um lado em "formas geométricas" que "contrastam com a natureza", mas que formavam com ela um resultado harmónico. Havia outro "elemento inovador", na concretização de uma "rampa que une os três níveis", designada por "promenade architectural", pela qual se acedia ao terraço, um dispositivo que iludia a funcionalidade, para se converter "num espaço quase poético". Na interação com o automóvel, como o objecto-símbolo do século XX, o rés do chão surgia ocupado para uma garagem de vidro e de aço, que concretizava o atravessamento do automóvel, que era acolhido pelo edifício, como o resultado de uma penetração orgânica. Em suma, uma obra que associava a formalidade de um "manifesto", de uma quase utopia, de um edifício-ideia metamorfoseado "numa obra plástica de puro lirismo" (7).

Com *Lar de Acolhimento do Exército de Salvação* (1929-1933), Le Corbusier continuou a experimentar, ao projetar um edifício principal em forma de paralelepípedo (a geometria sempre como um eixo), de 75 metros de comprimento e orientado numa relação com a exposição solar, na procura de ganhos de luminosidade, pois o arquiteto introduziu pela primeira vez blocos de vidro como material de construção, para permitir o vazamento da luz, na relação interior-exterior. Numa ideia continuada de concretizar utopias, tratou-se do "primeiro edifício hermético da Europa", pois as janelas eram fixas e a "regulação ambiental era totalmente artificial", numa tentativa de padronizar uma solução de edifício autónomo que pudesse ser replicada "em qualquer parte do planeta" (8). O conceito de "protótipo de casa universal" voltaria a despontar no *Edifício Nungesser-et-Coli* (1931-1934), que apresentava uma fachada completamente envidraçada. Com Le Corbusier a ter um papel no desenho urbanístico da envolvente ao edifício, prolongava-se a obsessão do arquiteto na escolha de materiais estandardizados e soluções de fabrico em série, que pudessem ser prolongadas na conceção da cidade. Outra inovação foi a entrega "aos futuros inquilinos dos apartamentos sem tabiques, para que cada um tivesse a possibilidade de os compartimentar consoante as suas necessidades", num teste definitivo à "flexibilidade da planta livre" (9).

Para colmatar a falta de habitação decorrente da Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier projetou a *Unidade de Habitação – Marselha* (1947-1952). O edifício traduzido num impressionante volume de 137 metros de comprimento por 24 metros de largura e 56 metros de altura, albergava 337 habitações de diferentes áreas e tipologias. O volume funcionava como uma cidade em altura, numa antecipação ao *Arranha-Céus* de Ballard, que dispunha de vários serviços associados ao

(7) Le Corbusier, Paco Asencio, p.23
(8) Le Corbusier, Paco Asencio, p.29
(9) Le Corbusier, Paco Asencio, p.41

estabelecimento de uma ideia de comunidade formada em torno do edifício e das suas vivências: uma escola, um infantário, lojas, cinema, espaços comuns ao ar livre – terraço e piscina na cobertura. Mais uma vez, o edifício estabelecia uma disposição estrutural que permitia uma métrica de espaçamento dos pilares de sustentação, para que o volume pudesse ser atravessado pelos automóveis. É um dos primeiros grandes exemplares e um dos *ex-líbris* da arquitetura brutalista, no uso da solução de betão à vista, o que diminuía o custo de construção, isentando as obras de trabalhos de revestimento da fachada (e de decorações desnecessárias), pintura e posterior manutenção. Esta solução minimalista era um elogio a materiais como o betão armado, ao seu carácter monocromático, que exibia uma sobriedade, mas também uma ideia alternativa de belo também assente na exaltação da geometria. Le Corbusier introduziu cor na fachada, associada aos vãos envidraçados, numa solução de "persianas e de *brise-soleils*", "pintados em tons vivos, tais como amarelo, vermelho ou verde" (10).

Le Corbusier publicou, em duas partes, entre 1950 e 1955 o livro *Modulor*. Propunha, então, um discurso arquitetónico assente num "sistema de proporções" que apontava a "medir e construir à escala humana", numa relação estabelecida com várias escalas, de pequenos objetos até às habitações. Este conceito influenciou a obra do arquiteto franco-suíço e muitos outros contemporâneos, no desejo de concretizar a "construção em série", adaptável a qualquer ambiente, de um conceito de "habitação simples, mas confortável", conformada ao homem, às suas proporções e necessidades (11).

O projeto das *Casas Jaoul* (1951-1955) foi um dos que testou as proporções e medidas do Modulor. O edifício pode ser interpretado como "uma revisão crítica dos postulados da arquitetura moderna" redigidos na CIAM, ao abdicar da elevação à custa de pilares circulares à vista e de dispensar "a iluminação dos interiores através das grandes janelas". Le Corbusier também abdicou dos terraços no último piso e da obsessão com a planta livre, numa "resposta às grandes alterações técnicas e morais provocadas pela Segunda Guerra Mundial". Voltado, então, para as necessidades prementes do homem daquele contexto, impunha-se um "funcionalismo" como rima com "as novidades técnicas e as mudanças sociais", que se exemplifica com a solução de tubagens (elétricas e telefónicas) expostas e a integração da cozinha "no espaço sem ficar limitada à área de serviço" (12). Uma nota para um projeto deste mesmo período: *Capela de Notre Dame du Haut* (Ronchamp, França / 1950-1954). Esta peculiar capela vinca o interesse reiterado pelos projetos de igrejas e outros edifícios associados à fé, o que sugere a figura do arquiteto como uma espécie de Deus da cidade, que traça o percurso, as vivências e o destino dos cidadãos, que encontra na Literatura de Ballard vários exemplares, desde

(10) Le Corbusier, Paco Asencio, p.47
(11) Le Corbusier, Paco Asencio, p.9
(12) Le Corbusier, Paco Asencio, p.55

logo Anthony Royal, um dos protagonistas de *Arranha-Céus*.

Ballard, através de exemplos sumários, afirmou os desafios e a encruzilhada que os novos desenhos urbanos impuseram, aos quais a sua Literatura procurou responder, designadamente em *Arranha-Céus*, como um elástico que reconhece as propriedades da transformação e as patologias de um mundo moderno. O escritor relembrou a polémica aquando da construção da Westway de Londres, em 1970, uma estrada rápida de dupla faixa que atravessava a cidade até ao subúrbio, com cerca de quatro quilómetros de extensão. A grande dificuldade concretizou-se na relação de proximidade da estrada com os "edifícios de arquitetura vitoriana", o que provocou "um largo repúdio de uma boa parte da população". Se para Ballard aquelas estradas exibiam a transformação daquele território num lugar do futuro, onde o betão, "um material do nosso tempo", alcançava "a beleza", para os desavindos com a solução aquela estrada representava uma afronta com um passado glorioso assente no império britânico (13). Por outro lado, Ballard identificou nestas estradas o território propício à representação da solidão no mundo moderno, da ausência de afeição. Dizia o escritor que "se víssemos um automóvel acidentado e mesmo que pretendêssemos parar, não o faríamos porque rapidamente ficaríamos numa pilha de 15 ou 20 veículos", numa evidente demonstração de que são estradas para acelerar e não para parar, da mesma maneira que são lugares que expressam um mundo em que não se espera a pertinência de "qualquer tipo de empatia, de caridade". Se aquelas estradas são como uma "montanha-russa" que temos de completar, isso não invalida que "as autoestradas e as pontes" sejam os elementos "mais elegantes da paisagem", ainda mais se comparados com o casario que o rodeia em várias das ruas da cidade, que se exibiam como "destroços decadentes" (14).

(13) Ballard em entrevista a Carol Orr, em 1974, Extreme Metaphors (p.66)
(14) Ballard em entrevista a Jon Savage, em 1978, Extreme Metaphors (p.112)

1.2.4.2 – Psicopatologia do Quotidiano

Publicado em 1975, *Arranha-Céus* (High-Rise) estabelece-se numa torre de quarenta pisos, um exemplar soberbo da paisagem do modernismo e da técnica, uma cidade arrumada em altura, que alberga mais de duas mil pessoas, como uma montanha tecnológica, que ao concentrar apartamentos, ginásios, piscinas e supermercados, servirá como uma arena exemplar da exploração da psique e do comportamento humano em estados limite.

Quem abre a porta do arranha-céus e da sua comunidade ao leitor é Robert Laing, um neurologista e professor universitário, um recém-chegado ao edifício e que habita a meio da torre, no 25.º andar. Laing, que nas suas aulas abre crânios, que rasga com uma serra, para além de comunicar uma ligação evidente com o Ballard ainda estudante de medicina (particularmente marcado pela dissecação de corpos nas aulas de anatomia), oferece uma metáfora evidente: abrir crânios, para descobrir desejos e frustrações ocultos no lado obscuro do cérebro dos residentes.

Desde as primeiras páginas do romance, que se expõe um cenário já próximo de um estado último para depois recorrer à analepse que desenvolve a narrativa, o arranha-céus é apresentado como um contexto que "oferecia oportunidades mais do que suficientes para a violência e o conflito", o que propõe a tecnologia como um dínamo que instala progressivamente a violência. Antes, então, de iniciar o relato de "disputas e exaltações triviais que preenchiam a vida coletiva", Laing elucida-nos sobre uma das mais poderosas motivações dos personagens de Ballard, na expedição a um estado ancestral, primitivista: "(...) na varanda onde ele agora se encontrava agachado junto a uma fogueira feita a partir de listas telefónicas, a comer a pata traseira assada de um pastor-alemão antes de ter de sair para dar a sua aula na faculdade de medicina" (1).

Durante a escrita do romance, Ballard disse ter investigado "os níveis de criminalidade associados à liberdade de movimentos". Encontrou, então, nas torres de habitação uma vivência "abstrata", como os novos "*cul-de-sacs*", paisagens tecnológicas "isoladas do resto do mundo", com centenas ou milhares de pessoas "misturadas no ar". Numa antecipação da fase final da obra, da "violência de lazer", iniciada em *Noites de Cocaína* (Cocaine Nights, 1996), *Arranha-Céus* propunha-se relacionar "comportamentos ilícitos" com "ambiente urbano". Segundo o escritor, o romance é um exame das "alterações psicológicas" progressivas que se encontravam nessas comunidades, no despontar de "uma nova estirpe humana", instalada nestas torres e "que vive satisfeita em pequenas prisões", das quais apenas se ausentam durante uma parte do dia (2).

(1) Arranha-Céus, p.7
(2) Ballard em entrevista a Philippe R. Hupp, em 1980, Extreme Metaphors (p.80)

Laing, que com a mudança para as torres sentiu que "avançara cinquenta anos no tempo" (3), dava voz à motivação de Ballard produzir uma literatura sobre o presente, em substituir a paisagem do passado, da arquitetura vitoriana, por uma outra, dominada pela tecnologia e pelos media, num projeto experimental e utópico, denotador de uma vontade de transformação, de abraço do futuro, mesmo que equilibrado de forma instável na possibilidade de um desastre: "(...) Laing continuava encantado com o arranha-céus, um de cinco módulos idênticos de um projeto de desenvolvimento e o primeiro a ficar concluído e a ser habitado. Todos juntos situavam-se numa área com 2,59 quilómetros quadrados composta de docas e armazéns abandonados, ao longo da margem norte do rio. Os cinco arranha-céus localizavam-se no perímetro oriental do projeto, voltados para um lago decorativo: hoje uma bacia de cimento vazia, rodeada de parques de estacionamento e de material de construção. Na margem oposta ficava a recém-concluída sala de concertos, com a faculdade de medicina de Laing de um lado e os novos estúdios de televisão do outro. A vasta escala de arquitetura de vidro e de cimento, assim como a localização impressionante na curva do rio, demarcavam o projeto de desenvolvimento das zonas degradadas em redor, moradias do século XIX deterioradas e fábricas vazias já divididas para reaproveitamento" (4).

A vivência abstrata de que nos falava Ballard encontrava respaldo nas descrições de Laing, que afirmava ter conquistado uma vida "tão autónoma" como o modo de funcionamento do arranha-céus. Num contraste com a vida anterior, subordinada às ruas apinhadas de Chelsea e às correrias para o metro, ali Laing descobrira "o espaço, a luz e os prazeres de um tipo de anonimato subtil" (5), como a nova geometria da sua existência. Como um atalho para o tal ponto de chegada do modernismo e da imposição da arquitetura, desde os primeiros dias que o neurologista intuiu naquela paisagem de betão algo de "alienante", "uma arquitetura concebida para a guerra, quanto mais não fosse ao nível do subconsciente" (6). Eram as primeiras notas da observação de um edifício como uma máquina de guerra dirigida aos céus, um edifício-trincheira, uma prisão apartada da realidade.

O edifício surgiria nas páginas seguintes como uma renovada luta de classes, expressa na polarização entre os habitantes dos pisos superiores, que são portadores de cães, e habitantes dos pisos inferiores, constituídos por famílias tradicionais, com filhos. Entre os pisos 10 e 30, dispunha-se uma zona intermédia, de privilégios medianos, por exemplo na distância percorrida até ao parque dos automóveis, muito considerável para os residentes dos pisos inferiores e proporcionalmente inferior para os cidadãos que habitavam os apartamentos mais próximos do céu.

(3) Arranha-Céus, p.9
(4) Arranha-Céus, p.8
(5) Arranha-Céus, p.9
(6) Arranha-Céus, p.10

Segundo Ballard, *Arranha-Céus* "anuncia uma nova classe social, uma casta distinta, feita de homens jovens, de formação superior, um grupo social dominante, que percebe os códigos da nova paisagem, em que os antigos critérios de distinção de classes e castas não se aplica" (7). Este "novo género social" é dissecado pelo personagem Laing como portador de uma "personalidade fria e imperturbável, indiferente às pressões psicológicas da vida no arranha-céus, com necessidades mínimas de privacidade e que se davam bem, qual espécie de máquina avançada, num ambiente neutro". São personagens que aguardam o desenvolvimento da narrativa, da abertura da arena da violência, dos movimentos da vizinhança, autossuficientes e sem qualquer exercício de empatia, "sentados no apartamento excessivamente caro, a ver televisão com o som desligado" (8).

As crianças constituíam um problema para os residentes dos pisos superiores: produziam barulho, as suas fraldas entupiam a conduta do lixo e ocupavam espaço excessivo na piscina comunitária. Como um reflexo desta atitude da população privilegiada com as crianças, a ação que disparou o conflito, até então latente, aconteceu com o afogamento de um cão, um galgo-afegão: "A piscina do 10.º piso continuava deserta, em parte, calculava Laing, porque toda a gente achava que a água estava contaminada pelo galgo-afegão morto. Pairava sobre a água parada um miasma quase palpável, como se o espírito do animal afogado estivesse a reunir todas as forças de vingança e de retribuição presentes no interior do edifício" (9).

Era o início do desenho de mundos alternativos promovidos pela tecnologia, em que "o arranha-céus favorecia os impulsos mais banais" (10). A arquitetura do edifício, a sua geometria, abeirava-se de um esboço de uma projeção de desejos e fantasias de um coro, de uma comunidade que circunscrevia as ambições de um tempo: "Laing debruçou-se sobre o parapeito, sentindo um arrepio agradável sob a sua roupa desportiva. Protegeu os olhos das fortes correntes de ar que se erguiam da face do arranha-céus. A amálgama de telhados planos, taludes em curva e fachadas-cortina retilíneas formavam uma mistura curiosa de geometrias; não propriamente uma arquitetura habitável, refletiu ele, mais o diagrama inconsciente de uma misteriosa ocorrência paranormal" (11).

As primeiras formas de violência acontecem num contexto de inúmeras festas que se dispõem pelos vários pisos do edifício, principalmente nos superiores e se prolongam até às primeiras horas da manhã. Em mais um prenúncio da fase final da obra de Ballard, a violência surge para agitar um quotidiano de tédio, facilitada pelo consumo de álcool e de drogas. Os primeiros elementos da tecnologia sujeitos à fúria dos residentes são os objectos-símbolo do século XX: "Bastante mais abaixo,

(7) Ballard em entrevista a Jon Savage, em 1978, Extreme Metaphors (p.108)
(8) Arranha-Céus, p.43
(9) Arranha-Céus, p.25
(10) Arranha-Céus, p.27
(11) Arranha-Céus, p.29

os carros da fila da frente do parque de estacionamento estavam cobertos de ovos partidos, vinho e gelado derretido. Uma dezena de para-brisas fora estilhaçado por garrafas caídas. Mesmo a essa hora da manhã, pelo menos vinte vizinhos de Laing encontravam-se nas respetivas varandas, a contemplar os detritos reunidos aos pés do edifício" (12).

Laing é, então, quem nos apresenta, a princípio, o interior do arranha-céus e os seus acontecimentos, descrevendo-o como uma paisagem interior, "como se esse prédio imenso existisse apenas na sua mente e fosse desaparecer caso deixasse de pensar nele". Em paralelo, as dissecações promovidas por Laing no departamento de anatomia da universidade, "a amputação uniforme de membros e tórax, de cabeça e abdómen por parte das equipas de estudantes que, no final do semestre, iriam reduzir cada cadáver a um punhado de ossos e uma etiqueta de identificação, combinava na perfeição com a erosão do mundo em redor do arranha-céus" (13).

A primeira morte é narrada como uma noite de estreia de um programa de entretenimento, vista de um balcão de uma sala de espetáculos: "A toda a sua volta, as pessoas debruçavam-se sobre os parapeitos, de copo na mão, a olhar para a escuridão. Lá em baixo, embutido no tejadilho esmagado de um automóvel nas filas da frente, via-se o corpo de um homem com um fato de cerimónia. (...) Laing agarrou-se com força ao corrimão de metal, simultaneamente chocado e empolgado. Quase todas as varandas da face imensa do arranha-céus estavam agora ocupadas, os residentes a espreitarem dos seus camarotes num enorme teatro de ópera ao ar livre" (14). São os primeiros capítulos das possibilidades oferecidas pelo arranha-céus e pela sua estrutura social, que libertava aqueles indivíduos de repressões antigas e "dava-lhes a liberdade de explorarem quaisquer impulsos anormais ou caprichosos" (15). A torre proporcionava-lhes a segurança e a confiança necessárias, "como passageiros a bordo de um avião em piloto automático", para se dedicarem à exploração dos "cantos mais obscuros que encontrassem": "o arranha-céus era um exemplo de tudo o que a tecnologia tinha feito para tornar possível a manifestação de uma psicopatologia verdadeiramente livre" (16).

Ballard persuadido a comentar a conceção da instalação da barbárie na proporção do desenvolvimento e do uso da tecnologia, afirmou a descoberta por extensas camadas da população de "dúbios prazeres da vida" facilitados pela "tecnologia de ponta". Esses objetos e processos "tornam toleráveis impulsos perversos que sociedades anteriores tinham cortado pela raiz" e assim auxiliavam a possibilidade de "expressão de uma psicopatologia sem complexo de culpa" e isentos de moralidade, um conjunto de

(12) Arranha-Céus, p.41
(13) Arranha-Céus, p.42
(14) Arranha-Céus, p.50
(15) Arranha-Céus, p.43
(16) Arranha-Céus, p.44

"impulsos perversos" encorajados pela sociedade, desde que se equilibrem, como um funâmbulo nervoso, nas convenções sociais e no cumprimento da lei (17).

Laing funciona como o elemento de ligação, a meio do edifício, seduzido pelas classes altas e pelas classes baixas, colocado como um observador lúcido dos comportamentos e ilusões de uns e de outros. No capítulo quatro é apresentado outro dos principais personagens: Richard Wilder, o repórter de televisão, casado e com dois filhos, dentro de um matrimónio disfuncional, também devido às várias relações que o documentarista mantém com outras mulheres residentes na torre. Estes dois personagens entrelaçam duas das variantes privilegiadas por Ballard: a ciência e as imagens. Wilder, representante das classes baixas, desempenhará o papel de revolucionário, pautado por comportamentos ferozes numa ligação evidente com a sua atividade de produzir, de lidar com imagens no quotidiano: as imagens a imporem a transformação do humano.

O documentarista de televisão, Wilder, encontrava-se a fazer um documentário sobre tumultos em penitenciárias, o que induz evidentes afinidades com os acontecimentos a despontar no arranha-céus e que passam a constituir uma paisagem de guerra, na sequência da primeira morte: "A única nota discordante era a janela partida do 40.º piso, através da qual o desgraçado do ourives saíra disparado. De cada lado desse andar havia uma *penthouse*, o canto norte ocupado por Anthony Royal e o outro pelo ourives e a esposa. A janela ainda não fora substituída, e o asterisco de vidro partido parecia a Wilder uma espécie de anotação críptica, a decalcomania na fuselagem de uma aeronave em tempo de guerra para assinalar uma morte" (18).

O leitor passa a conhecer as intenções de Wilder fazer um documentário sobre o ambiente social do arranha-céus, que ele pretende escalar como um guerrilheiro da luta de classes. É pelo olhar toldado pelas imagens de Wilder, depois de uns dias de ausência, que encontramos um cenário, um plano-sequência que enquadra automóveis salpicados de porcaria, dois elevadores avariados (a isolar os pisos inferiores e superiores), grafitos; o edifício parecia abandonado, como uma máquina desligada provisoriamente, dos espaços partilhados ao domicílio do repórter: "Wilder atravessou a sala de estar e foi até ao seu quarto. Um estore estava levantado e a luz do dia projetava-se nas paredes brancas numa série de riscas perfeitas. Curiosamente, esta imagem lembrou a Wilder uma cela onde tinha estado a filmar dois dias antes, na ala psiquiátrica de um estabelecimento prisional" (19).

Ballard utilizou uma espécie de estafeta no estatuto de protagonista, que confirma nos capítulos seguintes ao transferir esse estatuto para Wilder, que se comporta na continuidade do significado do seu nome, uma atitude selvagem e de confronto, personagem-símbolo da violência das classes

(17) Ballard em entrevista a Jon Savage, em 1978, Extreme Metaphors (p.107)
(18) Arranha-Céus, p.52
(19) Arranha-Céus, p.54

inferiores, violência física, tribal. Wilder inicia, então, a sua ascensão, "um percurso até ao cume" (20), na cidade vertical. O documentarista já havia delineado o guião do programa dedicado ao arranha-céus, divido entre o histórico da conceção urbana da envolvente, as dinâmicas socias e familiares e o efeito psicológico naquela comunidade de duas mil pessoas: "Todas as provas acumuladas ao longo de várias décadas projetavam um olhar crítico sobre o arranha-céus enquanto estrutura social realizável, mas a viabilidade económica na área da habitação social e a rendibilidade do sector privado continuavam a empurrar essas povoações verticais rumo aos céus, contra as necessidades reais dos seus ocupantes" (21).

Wilder identificou três grupos sociais distintos e homogéneos, divididos ao longo da verticalidade da torre, com correspondentes subdivisões sociais e profissionais e consequentes atribuições de poder e capital. Com uma tensão hostil desde a sua ocupação, o arranha-céus procurava acomodar as classes baixas, médias e altas, em que o "centro comercial do 10.º piso formava uma fronteira bem definida entre os nove pisos inferiores, com o seu proletariado de técnicos de cinema, de hospedeiras e seus semelhantes, e a secção do meio do arranha-céus, que se estendia desde o 10.º piso até à piscina e ao restaurante do 35.º piso" (21). O miolo central da torre estava entregue a uma classe média composta por "membros egocêntricos, mas essencialmente dóceis das profissões: médicos e advogados, contabilistas e peritos fiscais que trabalhavam, não para si próprios, mas para institutos médicos de grandes dimensões", que constituíam uma mediania acomodada naquele universo, caracterizados como "puritanos e autodisciplinados". Nos últimos cinco pisos de edifício, por cima de todos os outros, a ditar "o ritmo do prédio", disponha-se uma "oligarquia discreta dos pequenos magnatas e empresários, atrizes de televisão e académicos carreiristas, com os seus elevadores de alta velocidade, serviços de melhor qualidade e escadarias alcatifadas" (22). Em suma, as classes inferiores são simbolizadas pelos filhos e pelo seu barulho, as superiores pelos dispendiosos animais de estimação.

Nessa renovada luta de classes, Wilder iniciará a escalada do prédio, mas depressa surgirão obstáculos, como elevadores avariados ou imobilizados pelos residentes nos pisos superiores. Mas, mesmo consciente da dificuldade que teria em trepar até ao 37.º piso, Wilder encarou aquela empreitada como uma "versão mitológica" da "ascensão que havia tomado conta da sua mente" (23).

Ballard elencou um conjunto de influências para a construção de *Arranha-Céus*. Exemplificou com alguns condomínios fechados para classes altas e "endinheiradas" em Inglaterra com que se cruzou,

(20) Arranha-Céus, p.61
(21) Arranha-Céus, p.64
(22) Arranha-Céus, p.65
(23) Arranha-Céus, p.74

em que as "mulheres ficavam em casa o tempo todo", a promover discussões e embates com "as vizinhas, a partir de qualquer trivialidade". No que haveria de constituir a grande influência para o arranque da fase da "violência de lazer" com *Noites de Cocaína*, Ballard que costumava passar férias na Costa Brava em Espanha, colecionou material de pesquisa ao observar a ação de proprietários de iates e apartamentos, que promoviam entre os seus clientes, maioritariamente turistas e reformados britânicos, "disputas, hostilidades por qualquer assunto menor e trivial, como alguém atirar beatas das varandas" (24). O escritor assinalou que na Europa do pós-guerra as novas gerações assistiram à "erupção dos arranha-céus e autoestradas" e ao acesso a uma "vida confortável, com garantia de educação e saúde", mas com um contexto de trincheira desenvolvida pelas "superpotências, vencedoras da Segunda Guerra Mundial, EUA e Rússia". Num contexto algo paradoxal e suspeito, apesar do progresso e do "ambiente confortável", havia "um ambiente conspirativo à espreita", também reforçado pela progressiva e "institucionalizada divisão de classes, entre as elites da meritocracia" e os que não conseguem trabalho e por isso "vivem da esmola", "entre os que abriram caminho em Silicon Valleys do futuro e os que ficaram para trás no fim do século XX" (25). Contemporâneo a esta fase da obra e como forte influência nos romances finais, Ballard também referiu os atos de terrorismo promovidos pelos Baader-Meinhof, que pareciam "isentos de significado, irracionais", o que poderia dar consistência à fórmula de que "em sociedades sãs, a loucura é a única liberdade" (26).

No sétimo capítulo, o protagonismo do romance é transferido para Anthony Royal, arquiteto e um dos urbanistas que concebeu o projeto do arranha-céus e da envolvente, e que é também o líder daquela comunidade, pelo menos a que se concentra nos pisos superiores. Royal assumir-se-á como um modernista, alguém que gerou aquele edifício para se constituir como um veículo de mudança, um acelerador das possibilidades de transformação do indivíduo, da comunidade, das sociedades, no diálogo com a tecnologia. Com a introdução de Royal na narrativa, é possível definir um triângulo decisivo de personagens: Laing, o cientista, principalmente interessado no nosso mundo interior, a partir dos dados da nossa mente; Royal, o arquiteto, que desenha a mudança através de uma peça utópica (o arranha-céus condenado ao descontrolo e ao caos), mas que está ainda amarrado a um mundo ultrapassado, à descendência do império britânico; Wilder, o repórter de televisão, o portador das imagens, como verdadeiro motor da mudança, testemunha da transformação.

Apesar de vinculado ao projeto, descobriremos na perspetiva de Royal alguma lucidez, um pé dentro e

(24) Ballard em entrevista a Jon Savage, em 1978, Extreme Metaphors (p.108)
(25) Ballard em entrevista a Thomas Frick, em 1984, Extreme Metaphors (p.192)
(26) Ballard em entrevista a Thomas Frick, em 1984, Extreme Metaphors (p.193)

um pé fora, pois quando o encontramos ele está a preparar-se para abandonar o prédio, conhecedor de que o edifício estava a sofrer de patologias várias, no fornecimento de água e eletricidade ou no funcionamento dos elevadores, consciente, portanto que "as suas funções vitais" estavam "esmorecendo uma a uma" (27). Uma das frustrações de Royal é que as áreas do projeto em que o seu trabalho foi mais dedicado foram as que espoletaram os conflitos entre classes na torre: a escola básica, o terraço panorâmico com o jardim das esculturas escaláveis para crianças, a decoração e o design da zona de elevadores.

Num traçado equivalente à conceção de máquina de habitar de Le Corbusier, na "natureza incrivelmente autónoma do arranha-céus, um enclave autoadministrado no meio da imensidão do domínio privado do projeto de desenvolvimento" (28), Ballard ensaiou a falência de um modelo de desenvolvimento e expansão da segunda metade do século XX, um simulacro que o urbanista Royal encarava como um ataque pessoal, uma revolta contra si próprio e a queda da estrutura social que liderava: "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 de inquilinos da classe trabalhadora contra os prédios destinados à habitação social que tinham ocorrido em intervalos frequentes no período do pós-guerra" (29).

No entanto, também Royal se revelaria um porta-voz de Ballard na ambiguidade com que analisava a degradação do edifício e as novas possibilidades do contexto social que daí advém, pois "o atual colapso do arranha-céus talvez assinalasse o êxito e não o fracasso do mesmo": talvez fosse revelador de "um escape para uma vida nova e um padrão de organização social que passaria a ser o paradigma de todos os futuros arranha-céus" (30). Durante o dia, no miolo do edifício pulsava uma certa normalidade, num quotidiano em que os residentes saíam para o trabalho e era possível aceder aos serviços, como o supermercado, o banco, o restaurante, o cabeleireiro ou a piscina, embora com um nível de água mais baixo e cada vez mais restrito a crianças. Com o cair da noite a circulação passava a ser quase impossível, principalmente nos pisos inferiores e intermédios, pois grande parte dos serviços, incluindo o fornecimento de eletricidade, mantinha-se ativo apenas no topo da torre.

O arquiteto é também quem identifica uma espécie de fúria dos residentes contra o arranha-céus, contra a tecnologia que o edifício ostentava, ao procurarem danificar deliberadamente elevadores, sistemas de ar condicionado e os quadros elétricos, que representavam o coração energético da torre. Esse comportamento que atentava o "próprio conforto" dos moradores, segundo Royal "refletia uma

(27) Arranha-Céus, p.85
(28) Arranha-Céus, p.95
(29) Arranha-Céus, p.87
(30) Arranha-Céus, p.88

mudança nas prioridades mentais e possivelmente o aparecimento de uma nova ordem social e psicológica" (31). A perspetiva de Royal também se voltada para o exterior do edifício, para os parques de estacionamento, onde o automóvel permanecia no centro de uma renovada paisagem e no espoletar do novo reino da psicopatologia: "Muitos dos carros estavam parados há semanas – com os para-brisas estilhaçados por garrafas atiradas e os lugares dos passageiros cheios de lixo, assentes em cima de pneus furados e rodeados de imundície que se estendia a toda a volta do edifício, qual nódoa que se alastra" (32).

Hans Ulrich Obrist, crítico e curador de arte, tinha um interesse especial nos desenhos urbanísticos da obra de Ballard e que se revelaram como proféticos. Obrist perguntou, então, a Ballard se ele concordava com a abordagem de Mike Davis, designadamente em *Dead Cities* (2002), que em síntese promoveu a "análise da destruição causada pelo crescimento das cidades", que empurrou a "população branca para fora das zonas urbanas", a desinstalação do tecido industrial, ou a crescente "segregação" no acesso ao trabalho e à habitação. A resposta de Ballard intensificava a sua ambiguidade ao considerar Mike Davis um "nostálgico de uma América idealizada com rios limpos e responsabilidade cívica". E elaborava ao referir que é necessário "aceitar" esta expansão urbana sem restrições e "aproveitá-la", no desenho de "*metropolis* descentradas" e de uma "cultura de passageiro de aeroporto", para proceder à análise de uma crescente implantação de "comunidades fechadas" e despidas do "tradicional orgulho cívico" (33). Obrist atribuiu à "*metropolis* urbana" uma condição de "personagem" dos romances de Ballard, ultrapassando, portanto, o mero "pano de fundo". Ballard recorreu à sua experiência, desde os dias da infância em Xangai, uma das capitais em volta do Pacífico, para explicitar que o urbanismo nas grandes cidades e a suas transformações "modelou a forma das mentes das pessoas", no estabelecimento de "um guião" que todos somos chamamos a "interpretar": "Estamos autorizados a improvisar, temos uma certa liberdade, mas os nossos papéis na cidade estão atribuídos, escritos pela cidade" (34). Ballard exemplificou essa ideia de "transitoriedade" humana e urbana com a indicação do seu edifício favorito em Londres: o hotel Hilton do Aeroporto de Heathrow, projetado pelo arquiteto Michael Manser. O edifício assume-se como um "apêndice" do aeroporto, simultaneamente próximo de uma "catedral branca" (um espaço quase religioso dentro de um espaço em transição), mas dominado pela presença da tecnologia. Um edifício devedor do "espirito de Le Corbusier" e do seu "funcionalismo minimal", provido no interior de um espaço "altamente teatral", marcado por um "imenso átrio", um *lounge* envidraçado com "quartos anexados" (35).

(31) Arranha-Céus, p.95
(32) Arranha-Céus, p.94
(33) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p.390)
(34) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p.392)
(35) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p.391)

Na fase de projeto e já depois de habitado o arranha-céus, o arquiteto Royal revelou um especial interesse na interação com o instinto animal, em especial as aves predatórias. O jardim de esculturas escaláveis tinha sido concebido para impelir uma interação homem-animal, para ser ocupado em simultâneo por crianças e aves, como as gaivotas que agora dominavam aquele espaço. Royal, interessado em devolver o instinto animal ao homem, era seguido pelas gaivotas, "cheias de interesse, as asas fortes quase derrubando a caixa de cereais das mãos dele" (36).

Royal, neste contexto de degradação da torre, progressivamente ocupada pelo instinto, olhava para este movimento como uma libertação daquela prisão de luxo, do tédio projetado nas "cozinhas bem concebidas", nos "materiais e tecidos sofisticados" e "equipamentos elegantes". O arquiteto hostilizava o que ele designava por "ortodoxia do inteligente", uma espécie de "sensibilidade estética", apoiada em "esquemas de decoração de interiores galardoados" e apontada para agradar a hordas de "gentes profissionais e instruídas", "o instruído proletariado do futuro". Era um enfado, uma náusea, que se erguia até que se sentia "fisicamente repelido" quando se via perante "os contornos da máquina de café premiada, pelas combinações de cores bem moduladas", naquele "casamento ideal entre o prático e o design" (37). O seu derradeiro conforto, a sua "réstia de esperança", para além da libertação que já se iniciara, era poder imaginar um "bibelô vulgar para a prateleira em cima da lareira", ou "um lavatório de casa de banho que não fosse branco como a neve" (38).

António Guerreiro citou Anselm Jappe para se referir a este movimento do pós-guerra e para designar o betão como "a arma de construção massiva do capitalismo", na imposição do modernismo e de uma "urbanização planetária". Guerreiro usou esta metáfora de Jappe para falar de "uma ideologia do betão", em que ao progresso e ao crescimento se associa uma construção frenética, sem freio, que se propaga incólume e imparável como uma "doença". Em suma, um contexto que estabeleceu a "arquitetura como única arte que se oferece a nós como uma imposição", a que nos "submetemos coletivamente". Numa clara aproximação do pensamento *ballardiano*, a "betonite diagnosticada por Jappe" propagava-se como um cancro, em "territórios de betão", que escapam à classificação de "cidade ou campo" e onde despontam "modos de vida uniformizados" da "classe média" (39).

Havia lixo empilhado, telefones arrancados nos átrios dos elevadores, saídas de emergência penduradas pelas dobradiças, um conjunto de acontecimentos que promoviam o isolamento no prédio. Desde os primeiros capítulos da revolta da população contra o arranha-céus e a sua tecnologia, que o principal companheiro de Royal era o seu pastor-alemão, que fora agredido por elementos das classes

(36) Arranha-Céus, p.100
(37) Arranha-Céus, p.101
(38) Arranha-Céus, p.102
(39) Público de 21 de maio de 2021

dos pisos inferiores e que apresentava sangue e outros fluídos ao longo do pelo enquanto coxeava: "Como acontecia com as manchas de sangue no seu casaco branco, Royal tinha orgulho nesses sinais de combate. Como se imitasse o cão, envergava o sangue dele ao peito e junto às ancas, as insígnias da vestimenta de um carrasco ainda por designar" (40).

Neste contexto entre lutas de grupos rivais, Royal e Wilder assumem-se como os líderes das duas fações: o primeiro a defender o estatuto dos pisos superiores, o segundo na escala que ambicionava o derrube daqueles. Nos confrontos, a câmara de Wilder assume o protagonismo, como uma arma temível, um "estandarte de guerra", empunhado por um personagem que se assume como um "maverick", um dos rebeldes que povoam a obra de Ballard. Quando Royal avistou Wilder e a sua câmara, pensou que o repórter estava a "encenar toda a situação" no âmbito do projeto de documentário que se tinha proposto fazer sobre o arranha-céus, "mas Wilder estava em pleno combate, brandindo agressivamente a máquina de filmar ao mesmo tempo que instigava os seus novos aliados contra os antigos vizinhos" (41).

Ocorrem os primeiros episódios da revolta das classes superiores sobre as classes inferiores, na antecâmara de uma regressão de comportamentos, incluindo mulheres violentadas no escuro por elementos das classes privilegiadas, identificados pelo odor da água-de-colónia. Impõe-se um estado de anarquia nas convenções, o que permite o extravasar de todas as perversões e fantasias da comunidade, a começar nas festas sexuais das classes altas. Nos pisos inferiores, há quem troque mulheres por comida. Mesmo com todos os distúrbios, a violência e as quebras de energia, os habitantes da torre não pensam em sair do edifício, estão presos, foram anexados pelo arranha-céus e pela sua tecnologia: os da classe alta pretendem sonegar energia, alimentos e comodidades aos das classes inferiores, e impedi-los de fazerem festas; os das classes baixas pensam em aceder aos pisos superiores e às suas regalias, uma metáfora evidente para as aspirações das sociedades capitalistas. Em algo que se poderia extrair dos romances finais de Ballard, Royal é o mandatário do anúncio da violência de lazer: "No futuro, a violência tornar-se-ia claramente uma forma importante de fortalecimento social" (42).

Em *O Futuro foi Ontem*, documentário do Solveig Nordlund (que adaptou *Aparelho Voador a Baixa Altitude* - Low-Flying Aircraft, 1986), o narrador assume-se como um porta-voz de Ballard ao acompanhar imagens do subúrbio e do icónico exemplar da arquitetura brutalista, Barbican Center, com a ideia de que o "mundo em que vivemos precisa de um certo óleo para fazer girar a

(40) Arranha-Céus, p.109
(41) Arranha-Céus, p.112
(42) Arranha-Céus, p.116

engrenagem". Depois de exploradas as fronteiras do sexo nos anos 1960, este contexto, dos anos 1970, "dominado" pela presença dos media, a realidade surgiu como "um enorme romance" que habitamos e que precisava de uma renovada dose de "sensações". Em estado de sonambulismo, sob a influência do "forte narcótico" patrocinado pelas imagens, era necessário provir a paisagem de "choques elétricos", um despertar fornecido pela "violência" do presente, experienciada em "acidentes de comboio ou avião, sequestros, ou acidentes de viação dentro das cidades".

A acumulação de lixo em sacos pretos por todo o edifício é a metáfora para expelir a perspetiva oculta da psique humana, que se projetará em violência e sexo segundo regras que extravasam as convenções, no espírito de regressão que é também de transformação do humano como desenvolveremos, e que será valorizado pela presença e pelo registo da câmara televisiva de Wilder. Royal protagonizará a sua própria ideologia ao valorizar os novos elementos e propriedades, que permitiram que a comunidade espapasse para um quotidiano renovado. A ambiguidade de Ballard, que é partilhada por Cronenberg, indicava aos seus personagens um caminho de abraçar as transformações sem preocupação com as consequências: a possibilidade de transformação é mais importante do que o seu eventual falhanço, pois podemos continuar a tentar, a afinar o processo, como um cientista no laboratório.

Num corredor tomado pelo lixo, Royal capturará Jane, uma mulher jovem residente nos pisos inferiores, "apalpando-lhe abertamente as ancas e as coxas fortes, como se esse inventário confirmasse o seu direito sobre as porções do corpo dela numa data futura" (43). Na escuridão derivada de uma falha elétrica, no interior do seu apartamento, o arquiteto irá possuir sexualmente Jane com a consciência de que Ann, a esposa, os observava, pois "a noite era a hora ideal para afinidades animalescas, para a autodescoberta" (44). Com Royal a repetir cada "gesto em câmara lenta para a mulher ver", Ann observava-os em silêncio, não tanto subjugada, mas a dar o seu aval aquele comportamento, "não no sentido moderno de uma reação moderna à infidelidade matrimonial, mas no que Royal percebia uma noção de solidariedade tribal, uma consideração para com o cabecilha do clã" (45).

Laing, como espectador privilegiado, movimentando-se em torno do eixo da torre, observava este retorno às cavernas daquela população (intensificado pelos cortes da iluminação), que se comportavam como caçadores do paleolítico, que davam rédea solta ao instinto, em que o sexo era muitas vezes libertador e expressão de confronto, como se manifestava nas trocas de parceiros entre pisos. Laing olhava para aquele contexto de ancestralidade proporcionada pelas festas e pelos conflitos que se

(43) Arranha-Céus, p.117
(44) O Desconhecido do Norte Expresso, p.136
(45) Arranha-Céus, p.118

estendiam desde o escurecer até de madrugada e teorizava, "que ele e os vizinhos ansiavam por sarilhos como o meio mais eficaz para expandir as suas vidas sexuais (46).

As regressões comportamentais, que para Laing eram conscientes e alvo de análise, intensificam-se na renovação pela aptidão no domínio dos odores e pelos primeiros sinais de afrouxamento da linguagem. Apesar da crescente turbulência, os moradores estavam cada vez mais impelidos a não sair do prédio, sendo que se estendia a toda a comunidade a despreocupação com a higiene e a preparação de refeições: comiam e bebiam o que encontravam. O médico classificava como "quase bem-vinda" a "decadência", dele e da restante comunidade, na elaboração de "uma visão mais real de si próprio", em que a "sujidades das suas mãos", o declínio da higiene pessoal" ou o "desinteresse pela comida e pela bebida" era sintomas abonatórias num percurso em que se soltava na direção de "escapas ingremes, como alguém que desce para um vale proibido" (47).

Enquanto dava conta de que "há várias semanas não ouvia um único disco da sua coleção cuidadosamente construída", um sintoma de que a "sua linguagem começava a tornar-se grosseira" (47), Laing verificou que a relação com a sua irmã, Alice, mudara de modo abrupto. Até há dias havia uma distância física evidente entre os dois, que Laing justificara com a clara semelhança de Alice com a mãe de ambos. No entanto, e por razões de atração sexual, "essa semelhança agora excitava-o": "Apeteceu-lhe tocar nos lábios dela, pousar a mão sobre o seu peito. Como se estivesse consciente disso, ela inclinou-se na direção dele num gesto de passividade" (48). A presença dos odores era a expressão de uma transformação já latente daquela comunidade, como quem readquire velhas e ocultas competências: "À medida que inalava o cheiro a mofo, sentiu-se refrescado pelo seu próprio odor, quase como se reconhecesse partes do seu corpo: os seus pés e os genitais, a mistura de cheiros que tinha origem na sua boca" (49). A barbárie que se soltava com o apagar das luzes e da *civilização*, colocava Laing num espelho em que se via necessitado de violência, de "sinais de violência eminente" da vizinhança, que recebia com prazer e que o mantinham surpreendente calmo e a pensar na irmã. Laing sentia-se envolvido pela "transpiração" do seu corpo, um "invólucro de sujidade e odor corporal", um "fedor" que lhe incutia "confiança" e domínio: "Até a perspetiva de o lavabo ficar permanentemente entupido, algo que antes o enchera o terror educado, era agora algo convidativo" (50). O sentido de pertença daquela comunidade fazia-se, em grande medida" pela partilha daquela "decadência dos padrões de higiene" que conferia ao arranha-céus uma espécie de "assinatura", que

(46) Arranha-Céus, p.121
(47) Arranha-Céus, p.125
(48) Arranha-Céus, p.123
(49) Arranha-Céus, p.130
(50) Arranha-Céus, p.133

lembravam ao médico os odores da sala de dissecação da escola de anatomia (51).

Em mais uma troca de estafeta entre personagens, Ballard colocava Wilder no contra-campo de Laing, num plano através de um conjunto de cadeiras de aço dispersas e com o repórter armado com a sua máquina de filmar: "Como um grande animal que faz uma pausa para respirar, ele seguia as enormes projeções de si próprio lançadas sobre as paredes e o teto, como se estivesse prestes a saltar para os dorsos das suas próprias sombras e a cavalgá-las qual trupe de animais subindo as tubagens do edifício" (52).

Num dos seus simulacros, disposto numa espécie de apêndice do romance *Atrocity Exhibition*, Ballard colocou Travis, uma das variantes do protagonista do livro, a entrevistá-lo. Travis começou por interpelar Ballard ao assinalar a sua apetência por "pequenas comunidades", que muitas vezes habitam "luxuosos empreendimentos habitacionais", e que definiam "microcosmos" que produziam metáforas a partir de sinais da "fragilidade da sociedade civil". Depois, Travis procurara evidenciar uma ligação entre a "regressão darwinista" dos seus personagens e as "experiências" do Ballard adolescente, no campo de prisioneiros em Xangai. E finalmente perguntava-lhe se isso não o apetrechou de ferramentas para evidenciar "o quão fácil o verniz da civilização poderia escapulir-se". Ballard concordou com a importância dos quase três anos passados no campo de Lunghua, no que aquela experiência revelou da fragilidade de "convenções" que tomamos como certas no quotidiano, nas transformações do nosso olhar e nos nossos sentimentos: "É como abandonar o lugar depois da queda de um avião; o mundo muda para sempre". Recordava-se particularmente do "comportamento dos adultos" naquele contexto, que se viam "despidos de todos os acessórios de autoridade que protegem os adultos quando lidam com as crianças", isentos de defesas e votados a humilhações permanentes, que se intensificavam perante o olhar das crianças, às quais eles não poderiam prover qualquer assistência. Isto associado ao facto de ninguém conseguir prever o fim daquela guerra e do encarceramento deles, dotou-o de uma "educação notável" e um "discernimento" extraordinário do que pode constituir o "comportamento humano" (53).

Wilder continuava a ascensão, rumo ao cume. A meio da escalada, no 20.º piso, o repórter assumia-se como um herói da luta de classes, que subiria a pulso, mas que "teria de ser aceite pelos vizinhos como um deles" para que a sua empreitada fosse bem-sucedida. O romance esgrime, então, argumentos entre Marx e Freud, no desafio entre Wilder e Royal, pois o arquiteto estava "consciente da imagem confusa de pai biológico que pairava no sótão da mente de Wilder", como se Royal ao assumir

(51) Arranha-Céus, p.134
(52) Arranha-Céus, p.135
(53) The Atrocity Exhibition, p.185

esse estatuto de ascendência tivesse conhecimento das "confusões de Wilder em relação ao pai" e da possibilidade de isso atrasar a subida do repórter (54). Com cada vez mais pessoas barricadas, a comunidade estava progressivamente mais entorpecida, com menos violência expressa, mas apática e paranoica, com os indivíduos transformados em manequins. Neste contexto, Wilder, especialmente na noite escura e "encorajado pela lógica secreta do arranha-céus", estava mais confortável para libertar instintos que reprimira desde a infância. Como uma "exibição moderna de barbaridade", Wilder obtinha "um prazer distinto e livre de culpa em urinar onde lhe apetecesse, em defecar em apartamentos abandonados" (55).

Na regressão comportamental gradual, os habitantes surgem-nos como "animais num jardim zoológico às escuras prostrados num sossego enfadado", com pontuais escaramuças de "violência feroz" (56). A câmara de Wilder observava homens entre lixo, armados de mocas, lanças e álcool, numa estrutura de clãs em pequenos enclaves. Apesar de ter encontrado uma arma, Wilder procuraria cumprir um acordo tácito entre os moradores, de que a violência seria sempre física, corpo a corpo; no entanto, Wilder sentia que era necessário um renovado despertar daquela comunidade, era preciso mais violência para permitir que ele ascendesse ao topo.

A regressão darwiniana expressa-se, como adiantáramos, no afrouxamento da linguagem, ou dito de outra forma, numa transformação da linguagem, menos convencional e mais libertadora. Quando chegou ao 26.º piso, Wilder começou a gravar os seus "grunhidos e arrotos, reproduzindo-os para si próprio" (57). Depois fará novas gravações, sobrepondo os grunhidos registados, numa ocupação simultaneamente experimental e lúdica do seu comportamento. Pouco depois, Wilder, de genitais descobertos após urinar no apartamento, cruzou-se com Charlotte, a quem perseguiu e esbofeteou enquanto lhe reproduzia, primeiro os grunhidos dele e depois as reações dela ao receber as agressões, como se fosse um prelúdio, um estimulo para o sexo, numa violação revestida de encenação, em mais um simulacro para prolongar a violência: "Durante o ato sexual desastrado em cima do colchão do quarto de criança, ele deixou o gravador ligado ao lado deles no chão e reproduziu os sons dessa breve violação, editando o som das roupas dela a serem rasgados com a sua raiva ofegante". Wilder encarava a linguagem com progressiva desconfiança, quase com repulsa, pois nas conversas com Charlotte "as palavras" pareciam apenas deturpar o contexto, ao conferir "um conjunto errado de significados" às suas ações (58).

(54) Arranha-Céus, p.144
(55) Arranha-Céus, p.150
(56) Arranha-Céus, p.157
(57) Arranha-Céus, p.160
(58) Arranha-Céus, p.161

Enquanto nos pisos inferiores se cozinhava nas varandas, em fogueiras alimentadas a "mesas de centro" e demais "pedaços de madeira" pilhada (59), a população ainda privilegiada dos pisos superiores procurava uma nova ordem que equilibrasse três obsessões: segurança, comida e sexo, incluindo a captura de mulheres através de "clãs" que se tinham "dividido em pequenos grupos de assassinos, caçadores solitários que contruíam armadilhas" (...) "ou atacavam os incautos nos átrios desertos dos elevadores" (60). Royal continuava a exibir o seu estatuto de líder, como se fosse um chefe feudal de um clã, em jantares servidos por mulheres, maioritariamente dos pisos inferiores, onde também se incluía a mulher de Wilder. Do seu ponto de vista, o arquiteto "conquistara a sua tentativa de dominar o arranha-céus" e o "direito de o governar". A sua mente desenhara uma "nova ordem social", afinada a partir de um esboço inicial de "um aviário tipo arranha-céus", "um jardim zoológico vertical gigantesco, com centenas de jaulas empilhadas". Era como o desfecho à vista para uma narrativa, que culminaria na capacidade de aprendizagem de todas aquelas "criaturas brilhantes exóticas" de "abrir as portas" (61).

No entanto, e progressivamente, Royal mostrara preferir a pureza do instinto animal, mesmo que a degeneração comportamental dos humanos prosseguisse a bom ritmo. O líder antecipava que "as mulheres e os outros membros do seu séquito cada vez mais reduzido" iriam abandoná-lo, mas isso não o incomodava. Pelo contrário, nas suas subidas ao terraço da *penthouse*, onde permanecia "na escuridão entre as aves, a ouvi-las investir e gritar", a partilharem o "jardim de esculturas escaláveis das crianças" com os "cães a ganirem", era onde o arquiteto se "sentia mais em casa", e "acreditava que era a sua presença que atraía as aves para esse local" (62). Royal também tentava evitar que os cães ainda vivos nos pisos superiores fossem comidos. Dos quase cem animais residentes inicialmente, restavam meia dúzia de *retrievers*, caniches, *dachshunds*, que o arquiteto esperava utilizar como a sua guarda para a abrir caminho para que as aves tomassem os apartamentos barricados.

Nos pisos superiores, as vitórias continuavam a ser celebradas por séries de "pios e gritos, grunhidos mal articulados que se assemelhavam a um grito de acasalamento de um Neanderthal". Royal, que agora procurava conter aqueles "ruídos sinistros e perturbadores" (63), principalmente quando emitidos por mulheres, constatava que os profissionais altamente qualificados dos pisos superiores soltavam-se da sua influência e davam "livre curso a tudo o que tinham aprendido, gritando e rosnando como um

(59) Arranha-Céus, p.162
(60) Arranha-Céus, p.166
(61) Arranha-Céus, p.168
(62) Arranha-Céus, p.175
(63) Arranha-Céus, p.176

grupo de parturientes dementes a invocarem os traumas do nascimento dos filhos" (64). Aquele "gangue desregrado" parecia, sob o olhar de Royal, "uma multidão de crianças semianalfabetas": "O jardim zoológico havia-se revoltado contra o próprio guarda" (65).

Ballard voltou a devolver o protagonismo ao personagem-cientista, a Robert Laing, entregando-lhe um capítulo, o 16.º, já próximo do desfecho do romance. O *Arranha-Céus* reiterou a obsessão de Ballard com o Tempo, numa aproximação à praia de Salvador Dali e ao derreter dos relógios, dos minutos e dos segundos, ao apresentar um tempo que nos instala num canal que recuava milhares de anos: "Agitou o relógio, mexendo no mostrador quebrado por uma unha enegrecida. O relógio parara vários dias antes, durante uma rixa na entrada do 25.º piso. Apesar de se ter esquecido do momento exato, os ponteiros desse relógio partido continham o único ponto de tempo finito que lhe restava, como um fóssil deixado numa praia, cristalização eterna de uma sequência breve de acontecimentos num oceano desaparecido" (66).

Apesar de Laing tentar acreditar que já "acontecera quase tudo o que podia acontecer", o arranha-céus mantinha-se silencioso, enquanto esperava pela noite, como um contentor que espera preencher-se de violência estilizada: "Agachados na escadaria, com os dedos nos corrimões de metal, escutavam os murmúrios secretos do prédio, os espasmos distantes de violência que se comunicavam como explosões de radiação de outro universo. O arranha-céus estremecia com essa agitação, gotas sinistras de som à medida que um condómino ferido rastejava por uma escada acima, uma armadilha se fechava sobre um cão selvagem, uma presa imprudente espancada com uma moca" (67). Com o edifício a erguer-se como um organismo vivo que "tresandava" a "um ténue borrifo de urina que pairava", pois as casas de banho e as condutas do lixo estavam fora de funcionamento, Laing era o personagem que mais se aproximava do conceito de porta-voz do escritor, ao enquadrar aquele arranha-céus e a sucessiva transformação da sua comunidade num "modelo do mundo", um "panorama" que recombinara as possibilidades da tecnologia em "formas inesperadas", mas "significativas", como se aquela população estivesse a "viver num futuro que já tinha ocorrido e que agora estava esgotado" (68).

A já instalada psicopatologia do quotidiano, surge do ponto de vista de Laing que destaca as atividades de Steele, um dentista. Após a morte da mulher, o dentista tinha como principal passatempo "mascarar cadáveres e dispô-los em quadros grotescos". Laing explicava este comportamento de Steele, este seu entretenimento particular com os corpos dos mortos, na "imaginação" (...) reprimida

(64) Arranha-Céus, p.177
(65) Arranha-Céus, p.179
(66) Arranha-Céus, p.183
(67) Arranha-Céus, p.184
(68) Arranha-Céus, p.185

por muitos anos a reconstruir as bocas dos pacientes": "No dia anterior Laing tinha entrado num apartamento e encontrara-o a pintar uma máscara cosmética bizarra no rosto de um diretor de contas morto, vestindo-o como uma *drag-queen* exagerada num volumoso vestido de seda. Com tempo e um fornecimento contínuo de cobaias, o dentista repovoaria todo o arranha-céus" (69).

Como a Alice de Lewis Carroll, Laing sentia-se mergulhado num "mundo paralelo", onde caíra "acidentalmente", um "domínio mágico" onde também as relações homem-animal conheciam declinações delirantes: "Uma mulher ruiva, na casa dos trinta anos, estava deitada completamente vestida em cima da cama, a brincar com um gato persa. O animal usava uma coleira de veludo e um sino, e a trela estava presa ao pulso sangrento da mulher. O gato lambia vigorosamente as manchas de sangue do seu pelo e depois agarrou o pulso da mulher e mordeu a carne magra, tentando reabrir a ferida. A mulher (...) não fez nenhuma tentativa de impedir o gato de jantar a sua carne. O seu rosto sério, com uma coloração azulada, estava inclinado sobre o gato como uma mãe tolerante a ver o seu filho brincar" (70).

Na definição destes novos reinos, as imagens em movimento jogam um papel preponderante e nos planos sequência que percorrem o arranha-céus, por entre os comportamentos mais violentos, bizarros e cruéis, a televisão ligada assegura um *continuum*, uma ligação transversal entre os espaços e os residentes, na instalação de uma nova "normalidade" para onde Laing fora também sugado (71). O médico achava-se agora "muito mais feliz do que nunca", apesar de se manter consciente quanto à "possibilidade de poder morrer, a qualquer instante, de fome ou como resultado de um ataque". Aquele contexto tinha-lhe assegurado uma "confiança" e uma "capacidade de lidar com tarefas de sobrevivência", que até então não experimentara e que lhe permitia em simultâneo assegurar o estatuto de protetor da irmã e de Eleanor, enquanto dava "largas aos impulsos" que o juntava às mulheres, em "perversidades criadas pelas possibilidades ilimitadas do arranha-céus" (72).

Wilder chegara ao 40.º piso, quase no topo da escalada do arranha-céus, armado da máquina de filmar e de um cão pela trela, a quem "invejava o pelo felpudo", pois "quanto mais subia o prédio, mais frio este se tornava": "O seu corpo estava quase nu, e ele esfregou o batom que tinha espalhado no peito e nos ombros, tentando proteger-se do frio com essa gordura agradável" (73). O repórter exibia já um corpo musculado e transformado pelo tempo da escalada e por rituais singulares, onde procurava inscrever marcas identitárias; apesar de ferido, onde se incluía um golpe aberto no queixo, e exausto, estava mais forte do que nunca: "O peito largo estava coberto com um tracejado de linhas

(69) Arranha-Céus, p.189
(70) Arranha-Céus, p.191
(71) Arranha-Céus, p.193
(72) Arranha-Céus, p.194
(73) Arranha-Céus, p.195

pintadas, uma exibição vívida que se espalhava pelos ombros e costas. (...) O que tinha começado como uma brincadeira motivada pela embriaguez depressa assumiu um caráter de ritual mais sério. As marcas, além de assustarem as poucas pessoas com quem podia cruzar-se, davam-lhe um poderoso sentido de identidade. Além disso, celebravam a sua longa e agora praticamente conseguida escalada do arranha-céus" (74).

O simulacro é intensificado na ação de Wilder que limpava a máquina de filmar, enquanto atribuía agora uma função meramente "simbólica" ao dispositivo, pois as "lentes tinham-se quebrado durante as escaramuças". Wilder que caminhava com os genitais expostos, como um homem de Neanderthal, atribuía, então, uma "identificação" similar ao cão e à máquina de filmar (75). Na passagem por um apartamento barricado, o repórter observou uma mulher idosa e a filha de cerca de 30 anos, que "expunha um par de seios sujos" (76). A jovem mulher respondeu à chamada de Wilder e chegou-se a ele, atraída pelos "símbolos pintados no peito e ombro dele, bem como para os genitais expostos" (77). Wilder, já incapaz de articular palavras (grande parte dos dentes estavam partidos e a língua marcada por cicatrizes), produziu uns grunhidos e a rapariga inclinou o corpo para receber o "braço forte" do repórter "em volta dos ombros". Reincide a importância da permuta de odores entre os parceiros e "o cheiro fresco do corpo dela" encantou Wilder que já se apercebera que "quanto mais alto no prédio ele se movia, mais limpas eram as mulheres". Wilder observava o "rosto sem marcas dela, tão sincero e amigável como o de um animal doméstico" (78) e na sua mente esboçavam-se os princípios da seleção natural, nas escolhas que ditavam a atração e o acasalamento em função do mais forte, como numa clareira de uma floresta: "Tinha-o aceitado da mesma maneira que teria aceitado qualquer caçador assaltante. Primeiro, tentaria matá-lo, mas tendo falhado isso, dar-lhe-ia comida e o seu corpo, amamentá-lo-ia fazendo-o regressar a um estado infantil e talvez, quem sabe, chegasse mesmo a sentir afeto por ele. Então, quando ele tivesse adormecido, cortar-lhe-ia a garganta. A sinopse do casamento ideal" (79).

Em entrevista, Ballard concordou que em *Crash* e *Arranha-Céus* "os desastres parecem conduzir os personagens a uma satisfação psíquica". Tratava-se de reiterar os primeiros romances, como *O Mundo de Cristal*, em que os desastres naturais desfilavam como "uma expressão do subconsciente e dos seus desejos", pois os personagens não "criavam aqueles desastres globais", mas Ballard questionou "o que seria deles", dos seus personagens e das "suas pulsões", se aqueles cataclismos

(74) Arranha-Céus, p.196
(75) Arranha-Céus, p.197
(76) Arranha-Céus, p.198
(77) Arranha-Céus, p.199
(78) Arranha-Céus, p.200
(79) Arranha-Céus, p.201

não tivessem sucedido. Portanto, num romance como *Arranha-Céus*, os personagens não se limitam a reagir, a responder "às situações como pessoas ordinárias", pois os seus personagens, especialmente Royal, Wilder e Laing, "criam conscientemente os desastres" (80).

Na antecâmara do duelo final que oporá, no topo do arranha-céus, Wilder e Royal, o arquiteto transformara o espaço exterior apenso à *penthouse* num derradeiro projeto de arquitetura, num cenário natural habitado pelas gaivotas e devedor de uma natureza originária, como uma savana em África, num esboço de um triunfo da natureza sobre a tecnologia: "Os gritos agudos das gaivotas preenchiam o ar e pareciam arrepanhar-lhe os tecidos expostos do cérebro. Elas erguiam-se das casas de máquinas dos elevadores e balaustradas num fluxo continuo, subiam aos céus para formar um vórtice expansivo e depois voltavam a mergulhar para o jardim de esculturas" (81).

No duelo, Royal atacará Wilder com a canadiana e o repórter responderá com um tiro no peito, mas o que as linhas de Ballard destacam é a vontade de os personagens em cumprir o seu papel dentro de um imenso simulacro: o arquiteto a encolher-se, como se "fingisse estar assustado", perante a pistola de Wilder; a pancada da vara de metal no braço, a forçar Wilder a "largar a máquina de filmar" e a tornar o agora musculado repórter num individuo "indefeso", como "uma criança maltratada" (82). As propriedades que Wilder arrecadara na subida ao topo, um herói que empunhava o poder de produzir e difundir as imagens da ascensão, parecia agora num processo de rápida contração, como se verifica na reação ao seu percurso até ao jardim das esculturas, pois nem as crianças nem um grupo de mulheres repararam nos seus padrões no peito nem no seu corpo nu, incluindo a exibição dos genitais, em algo que se estendeu à sua mulher, Judith, que também o mirava da mesma forma distraída e desinteressada.

Prolongando o trabalho de romances anteriores, a escrita assemelha-se a um guião sofisticado com as longas e detalhadas descrições a sobreporem-se aos diálogos, apenas pontuais, esparsos. O protagonismo dos personagens vai sendo alterado pelas três figuras, rodando pelos vários capítulos. A caracterização dos personagens é, em grande medida, em função da descrição das suas ações, sendo a componente psicológica composta pelos comportamentos e não por indicações do escritor que procurem atalhar esse conhecimento dos personagens, que assim se transformam à nossa frente, como num desenrolar de imagens em movimento. No final de cada capítulo, como na sequência de um filme, Ballard deixou a ação entreaberta à continuação, à espera de um *raccord* que o ligue à próxima cena, à continuação da narrativa: "O círculo das mulheres apertou-se. (...) Detrás dos óculos

(80) Ballard em entrevista a Peter Ronnov-Jessen, em 1984, Extreme Metaphors (p.202)
(81) Arranha-Céus, p.203
(82) Arranha-Céus, p.208

escuros, as mulheres fitavam Wilder com atenção, como se se lembrassem de que o trabalho duro lhes dera um grande apetite. Num gesto simultâneo, retiraram algo do bolso fundo do avental. Nas mãos ensanguentadas seguravam facas com lâminas estreitas. Acanhado, mas agora feliz, Wilder atravessou o terraço com passos firmes, ao encontro das suas novas mães" (83).

Ballard reservou a coda de *Arranha-Céus* para Laing, o cientista que encontra no seu piso, o 25.º andar, a meio da torre, um lugar privilegiado de observador, enquanto participava nesta experiência social de transformação do humano. A última vez que Laing avistara Royal, o ideólogo do projeto, fora junto a uma das piscinas, agora transformada num "comprido tanque do fosso de ossos", desprovida de água, mas com o fundo "coberto de crânios, ossos e membros de dezenas de cadáveres". Mais uma vez, Ballard utilizou as suas piscinas drenadas como lugar metafórico onde não cabe o tempo dos relógios, onde se acumulam camadas de tempo que não respeitam qualquer cronologia e, por isso, aqueles corpos já em decomposição, por entre uma "luz amarela refletida pelos mosaicos engordurados", pareceram a Laing "os ocupantes de uma praia apinhada de gente acometida por um holocausto repentino" (84). Enquanto Laing abandonava aquele lugar, Royal acedeu aos degraus da piscina, "como se esperasse um lugar para si nessa encosta terminal" (85).

Enquanto Laing preparava o jantar, na lareira improvisada da varanda, na confeção de um pastor alemão (um dos últimos animais do prédio) recheado com alho e ervas, o romance alcançava a desejada renovação da normalidade, na instalação da psicopatologia do quotidiano. Apesar dos problemas de nutrição e do cenário extremo, do qual tinha plena consciência, Laing acedera na relação com aquelas duas mulheres a uma vida doméstica, a um "intimo círculo familiar, o primeiro que conhecia desde a infância". Ostentava um domínio sobre aquelas mulheres, que o levara a experimentar uma total liberdade, pois tanto poderia avançar com intimidades e revelar-lhes o seu afeto, como tornar-se cruel e resgatar propriedades que o humano julgava já parte do oblívio. O próximo passado seria iniciá-las na toma de morfina, numa provável dependência que renovaria "a balança da autoridade para o lado dele" (86). Nas últimas linhas, um estado delirante de Laing era paradoxalmente mesclado com o retomar de hábitos, no domicílio e fora dele, numa contextualização hábil da fragilidade da perceção humana: "No geral, a vida do arranha-céus tinha sido generosa com ele. Cada vez mais as coisas estavam a voltar à normalidade. (...) voltara a pensar na faculdade de medicina. Era bem possível que fosse ao laboratório de fisiologia no dia seguinte e talvez fizesse uma

(83) Arranha-Céus, p.210
(84) Arranha-Céus, p.212
(85) Arranha-Céus, p.213
(86) Arranha-Céus, p.215

supervisão. Mas primeiro iria ajeitar a casa. (...) Talvez fosse até possível encontrar um elevador a funcionar" (87).

(87) Arranha-Céus, p.216

1.2.5 – Olá, América!

1.2.5.1 – América, Terra de Simulacros

Jean Baudrillard e Ballard produziram um diálogo continuado. Ballard referia-se amiúde e com deferência aos textos do filósofo francês, designadamente nos que deambulavam entre o conceito de simulacro e o maravilhamento da América. Baudrillard retribuiu, designadamente com um ensaio sobre *Crash*. Ballard comparou a "celebração dos EUA", nos textos de Baudrillard, com *As Viagens de Gulliver*, no desenvolvimento da ideia da América como uma "sociedade primitiva" singular, primitiva no sentido que seria "precursora de sociedades avançadas e progressistas", como um futuro imaginado (1). É inegável, independentemente do que o futuro trouxe, que a América edificou esse "degrau" no acesso ao palco do futuro, "um território" a representar um "salto quântico adiante" (2).

Em *Simulacros e Simulação* (Simulacres et Simulation, 1981), Baudrillard começa a esclarecer-nos quanto à natureza do simulacro, recorrendo ao Antigo Testamento da Bíblia Cristã: "O simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro" (3). Depois, recorre a uma fábula de Jorge Luís Borges, a um mapa encomendado por um general de um império, num registo tão detalhado que cobre o território, para abrir portas à noção de hiper-realidade: "É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa" (4).

Baudrillard indicou-nos que a simulação vive da produção das imagens, a quem atribuiu uma irreverência divina, em "territórios de eleição" como "a medicina e o exército", mas especialmente intensificado na "religião" e no "simulacro da divindade" (5): "Vemos assim que os iconoclastas, acusados de desprezar e negar as imagens, eram os que lhes davam o seu justo valor, ao contrário dos iconólatras, que nelas viam apenas reflexos e se contentavam em venerar Deus em filigrana" (6). Nesta relação umbilical entre o simulacro e as imagens, Baudrillard exemplificou com o ato criativo inaugural presente nas grutas de Lascaux em que "a pretexto de se preservar o original", foi vedado "o acesso aos visitantes", para se edificar uma "réplica exata a quinhentos metros de distância", acessível a todos e, nessa medida, a substituírem as gravuras originais (7).

(1) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.261)
(2) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.262)
(3) Simulacros e Simulação, p.7
(4) Simulacros e Simulação, p.8
(5) Simulacros e Simulação, p.11
(6) Simulacros e Simulação, p.12
(7) Simulacros e Simulação, p.17

Na primeira investida de *Simulacros e Simulação* na paisagem americana, Baudrillard esclarece que a "Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real", mas que isso não corresponde à verdade, pois a América, e em especial Los Angeles, já foi engolida pelo "domínio do hiper-real e da simulação" (8). A misteriosa Los Angeles é definida por "uma rede de circulação incessante, irreal", uma cidade que ostenta uma "extensão fabulosa", uma transversalidade, em planta, que parece do domínio da invenção, o que lhe confere um estatuto de território singular, "sem espaço, sem dimensões". Também marcada como uma tatuagem pelo cinema, pelos seus estúdios e pelos seus fantasmas, Los Angeles assoma como "um imenso cenário e um travelling perpétuo" (9).

Nas paisagens simuladas da América, Baudrillard promoveu o cruzamento do encantamento político com a televisão, reservando um estatuto especial para a Guerra do Vietname. O filósofo analisou o caso Watergate como uma gigante encenação, "uma armadilha armada pelo sistema aos seus adversários", através das paisagens dos media, numa "simulação de escândalo", destinada a reformar esse mesmo sistema, ou seja, "para fins regeneradores" (10): "Trata-se sempre de provar o real pelo imaginário, provar a verdade pelo escândalo, provar a lei pela transgressão, provar o trabalho pela greve, provar o sistema pela crise e o capital pela revolução (...)" (11). Os presidentes dos EUA são uma essência neste contexto, pois o poder entende muitas vezes escalar até à morte destes intérpretes "para reencontrar um vislumbre de existência e de legitimidade". Por isso, os Kennedy tiveram de morrer devido à ameaça que se encontrava na sua "dimensão política", enquanto que "Johnson, Nixon ou Ford", tinham apenas o estatuto de "manequins do poder" pelo que "não tiveram direito senão a atentados fantoches, a assassínios simulados" (12). Tal como Ballard, Baudrillard emparelhava os Kennedy com as estrelas de Hollywood, alvos privilegiados da paisagem dos media e das mortes, acontecimentos tão traumáticos quanto soberanos na memória coletiva. Da mesma forma que "os Kennedy morriam porque encarnavam algo (...), uma substância política" em oposição aos presidentes fantoches, também "James Dean" ou "Marilyn" e demais mártires de Hollywood "morriam de facto justamente porque tinham uma dimensão mítica que implica a morte", numa era que terminou no final dos anos 1960, para ser substituída pela "estética generalizada da simulação", que encontramos no caso Watergate (13). Baudrillard relembra-nos, e para isso bastará associar os livros de História ao conhecimento traduzido pelos clássicos da dramaturgia, que "a função de usar a morte, ou a profecia, (...) contra o poder, sempre foi exercida, desde as sociedades primitivas, por dementes, loucos ou

(8) Simulacros e Simulação, p.21
(9) Simulacros e Simulação, p.22
(10) Simulacros e Simulação, p.25
(11) Simulacros e Simulação, p.26
(12) Simulacros e Simulação, p.29
(13) Simulacros e Simulação, p.35

neuróticos, que nem por isso são menos portadores de uma função social tão fundamental como a dos presidentes" (14).

Baudrillard usou o exemplo dos Loud, uma família americana "ideal" e típica filmada no seu quotidiano – representantes do "american way of live" – para apresentar a televisão como um espelho intensificado, imagens de uma verdade: "(...) domicílio californiano, três garagens, cinco filhos, estatuto social e profissional acomodado, *housewife* decorativa, nível social médio alto (...)" (15). Esta família, além de contribuir para uma "operação estatística" do que se entende por família americana convencional, desponta nas imagens televisivas como uma evidência "de uma sociedade hiper-realista, em que o real se confunde com o modelo" (16). Mas, em algo que Ballard acompanhava, é necessário "cautela com a faceta negativa" que este "discurso impõe", e abraçar esta transformação, pois devemos entender os media como "uma espécie de código genético que comanda a mutação do real em hiper-real", na mesma medida em que impele "a passagem de uma esfera, representativa, do sentido, para a esfera genética, do sinal programado" (17).

A Guerra do Vietname foi para Baudrillard um dos melhores exemplos desta transição, na imposição do simulacro, na intersecção histórica de grandes movimentações militares dos EUA, na consolidação do seu papel como a grande potência saída da Segunda Guerra Mundial. O filósofo questionava a razão de uma guerra "tão dura, tão longa, tão feroz" se ter esvaído "de um dia para o outro como por encanto" (18). Segundo ele, a "derrota americana", num dos aparentes grandes revezes da política internacional daquele tempo, deveria ter obtido uma forte "repercussão interna". Ora, na prática, nem durante, nem após a Guerra do Vietname, se notou qualquer sintoma que significasse o "fracasso da estratégia planetária dos Estados Unidos" (19). O conflito ter-se-á resolvido, "atingido o seu objetivo", quando depois das disputas com a guerrilha, o poder "passou para as mãos das tropas regulares do Norte", eliminando o elemento subversivo para instalar uma ordem, neste caso uma ordem comunista (20). Baudrillard citou Orwell na conceção de que "a guerra é a paz", ao apresentar-nos o modo dissimulado, no espoletar do simulacro, com que as duas partes encerraram o conflito no Vietname: "Os vietnamitas do Norte foram aconselhados a prestar-se a um cenário de liquidação da presença americana no decurso do qual, claro, é preciso salvar a face. Este cenário foi o dos bombardeamentos extremamente sujos sobre Hanói. O seu caracter insuportável não deve esconder que não passavam de um simulacro para permitir aos vietnamitas simularem prestar-se a um compromisso e a Nixon

(14) Simulacros e Simulação, p.36
(15) Simulacros e Simulação, p.41
(16) Simulacros e Simulação, p.42
(17) Simulacros e Simulação, p.45
(18) Simulacros e Simulação, p.51
(19) Simulacros e Simulação, p.52
(20) Simulacros e Simulação, p.53

fazer engolir aos americanos a retirada das tropas. Tudo estava decidido, nada estava objetivamente em jogo senão a verosimilhança da montagem final" (21). Também uma nota para a dissuasão no uso do armamento nuclear, que também é gerido de modo semelhante, pois após o deflagrar das bombas sobre Hiroxima e Nagasaki, apesar da "proliferação nuclear" que se seguiu, "todos os que a ela tiveram acesso serão dissuadidos de a usarem pelo próprio facto de a possuírem", pois as evidências e as memórias do Japão não permitem afrouxar o risco de um acidente atómico à escala da destruição do planeta (22).

Se as imagens do cinema já se tinham intrometido na História e na historicidade, para Baudrillard o advento e a imposição da televisão constitui-se como o ingrediente decisivo, como uma "verdadeira solução final" na alteração das regras do que permanece, e como permanece, das grandes narrativas históricas. Exemplificou com o Holocausto. Baudrillard, sob a égide dos pensamentos de Marshall McLuhan (aos quais voltaremos na segunda parte desta tese), abalou a crença de que a "banda-imagem" e a "banda-som", no ecrã televisivo", iria servir para "irradiar uma tomada de consciência coletiva" dos eventos do Holocausto, pois o que se foi constatando é que esses acontecimentos foram trespassados pelos "sistemas de arrefecimento" da televisão (23), para paulatinamente os enviar para o "esquecimento com uma espécie de boa consciência estética da catástrofe". Assim, Baudrillard estabeleceu a distância ainda notada entre a televisão e o cinema, embora assinalasse a cada vez mais evidente contaminação da arte cinematográfica pela estética televisiva. No entanto, o cinema era ainda "uma imagem", assente num "intenso imaginário", que "ainda tem a ver com o duplo, o fantasma, o espelho, o sonho, etc." (24). Já a televisão não é uma imagem, é antes "uma fita", um sistema "que não sugere nada, que magnetiza": "nós é que somos o ecrã, e a televisão olha para nós" (25).

O mergulho na Guerra do Vietname de Francis Ford Coppola, em *Apocalypse Now* (1979), uma adaptação de *O Coração das Trevas* (Heart of Darkness, 1899) de Joseph Conrad, a que nos dedicaremos com detalhe na segunda parte desta tese, foi abordada por Baudrillard como um exemplar simulacro: "Coppola faz o filme como os americanos fizeram a guerra (...), com o mesmo exagero, o mesmo excesso de meios, a mesma candura monstruosa... e o mesmo êxito. A guerra como meio de arruinar, como fantasia tecnológica e psicadélica, a guerra como sucessão de efeitos especiais, a guerra que se transformou em filme muito antes de ser rodada". O filme confirmou o poder do cinema, das suas imagens, dos seus mitos e significados, ao ativar uma "máquina desmedida de efeitos especiais": "A guerra faz-se filme e o filme faz-se guerra, ambos se juntam pela

(21) Simulacros e Simulação, p.54
(22) Simulacros e Simulação, p.55
(23) Simulacros e Simulação, p.68
(24) Simulacros e Simulação, p.69
(25) Simulacros e Simulação, p.70

sua efusão comum na técnica" (26). Baudrillard apontou a Coppola uma ausência de "distanciamento" e "de sentido crítico" em relação àquela guerra, o que se traduz, paradoxalmente, numa "qualidade brutal" para *Apocalypse Now*, ao furtar-se a ser "corrompido pela psicologia moral da guerra". O filme é, então, um objeto estético de primordial importância para contextualizar "uma potência filmando-se a si própria, através de um "holocausto de meios", que encontra o seu pináculo na "ironia genial das florestas e das aldeias filipinas queimadas com napalm para reconstituir o inferno do Vietname do Sul" (27). Portanto, não é possível olhar retrospetivamente para a Guerra do Vietname sem vislumbrar *Apocalypse Now*, um sintoma essencial do simulacro, de uma guerra perdida que encontra no filme "o efeito de massas desta guerra", "uma vitória mundial" (28).

Baudrillard falou-nos de uma implosão do sentido nos media, na medida proporcional de que quanto mais informação é produzida e veiculada menos sentido se extrai dela. Num discurso profético, se olharmos o nosso presente, o filósofo indicava que o caudal de imagens e informações servia para "devorar os próprios conteúdos", "devora a comunicação e o social", pois "em vez de fazer comunicar, esgota-se na encenação da comunicação" (29), sendo que toda essa encenação projetada pela paisagem dos media é de tal forma "exacerbada", que se apresenta exaurida de sentido participando de "uma desestruturação do real" (30). Através da máxima de McLuhan, que decretou que o meio é a mensagem, Baudrillard encontrou a "fórmula-chave da era da simulação", o "alfa e ómega da modernidade", com a sentença de morte dos espaços e intérpretes de mediação, e da conceção tradicional de emissor e recetor, pois passamos a obter uma equação em que o "emissor é o recetor", numa "circularidade" que impede o funcionamento do "espaço panótico e perspetivo" (31). Em suma, se o meio é a mensagem, isso "não significa apenas o fim da mensagem, mas também o fim do médium", pelo menos se pensarmos no meio como a reconhecida "instância mediadora de uma realidade para uma outra, de um estado real para outro" (32).

Esta transformação da paisagem dos media, com sintomas evidentes desde os anos 1960, está conectada com a escalada da publicidade, uma publicidade absoluta, que resultou na "absorção de todos os modos de expressão virtuais no da publicidade". Em algo que está no âmago do discurso de Ballard, este estatuto de todo-poderoso atribuído à publicidade é causa e consequência de um mundo dependente apenas do instante presente, "sem passado, sem futuro, sem metamorfose possível" (33).

(26) Simulacros e Simulação, p.77
(27) Simulacros e Simulação, p.78
(28) Simulacros e Simulação, p.79
(29) Simulacros e Simulação, p.105
(30) Simulacros e Simulação, p.106
(31) Simulacros e Simulação, p.107
(32) Simulacros e Simulação, p.108
(33) Simulacros e Simulação, p.112

Baudrillard juntava a publicidade e a propaganda, numa mescla saída da "Revolução de Outubro" soviética e da "crise mundial de 29" do *crash* bolsista nos EUA, numa época em que a ascensão dos regimes autoritários e ditatoriais dependiam da força do cinema, das imagens em movimento, num sintoma particularmente evidente no pós Primeira Guerra Mundial: "Ambas são linguagens de massa, saídas da produção de massa de ideias ou de mercadorias, e os seus registos, ao princípio separados, tendem a aproximar-se progressivamente. A propaganda faz-se *marketing* e *merchandizing* de ideias-força, de homens políticos e de partidos com a sua imagem de marca" (34). Esta transformação que conferiu um estatuto aglutinador à publicidade encontra-se na substituição do mandamento meramente "económico" – "compro, consumo, gozo" numa conceção de "espelho da indiferença de todo o significado público" explícito na fórmula "voto, participo, estou presente, isto diz-me respeito" (35). Las Vegas, a quem Ballard entregou o palco principal de *Olá, América*, conquistou o estatuto de "cidade publicitária absoluta", desde os anos 1950, os "anos loucos da publicidade". A cidade do Nevada preservou esse encanto, mas é também uma metáfora de um lugar tão "hiper-real" quanto "uma forma vazia", tão eufórico quanto liquidado, numa inversão dos papéis atribuídos ao dia e à noite, como a noite americana fabricada por Hollywood: "Quando se vê Las Vegas surgir toda ela do deserto pela radiação publicitária ao cair da noite, e regressar ao deserto quando o dia nasce, vê-se que a publicidade não é o que alegra ou decora as paredes, ela é o que apaga as paredes, apaga as ruas, as fechadas e toda a arquitetura, apaga todo o suporte e toda a profundidade" (36).

Nessa relação quase epistolar com Ballard, Baudrillard dedicou um capítulo a *Crash* em *Simulacros e Simulação*. O filósofo começou por assinalar que de "Marx a McLuhan", as máquinas e a linguagem evoluíram na sua natureza de "intermediários, prolongamentos, media-mediadores de uma natureza idealmente destinada a tornar-se o corpo orgânico do homem", para um ponto de chegada, já num mundo cibernético, em que se tornou consensual afirmar a "tecnologia" como "um prolongamento do corpo". Baudrillard assinalou que em *Crash*, uma "versão barroca e apocalítica" do encontro do humano com a máquina, esta relação evoluiu de "um médium funcional" para uma "extensão de morte": "(...) um corpo confundido com a tecnologia na sua dimensão de violação e violência, na cirurgia selvagem e continua que ela exerce" (37). A técnica e a sua formulação apenas "no acidente" é a chave do romance. O metal do acidente passa a ser lido nas marcas do corpo, numa "semiurgia do corpo", que se abre em "cicatrizes" e "mutilações", que se assumem como novas fendas sexuais, o que faz com se extingam as "zonas erógenas: tudo se torna buraco para se oferecer à descarga

(34) Simulacros e Simulação, p.114
(35) Simulacros e Simulação, p.118
(36) Simulacros e Simulação, p.119
(37) Simulacros e Simulação, p.139

reflexa" (38). Tal como Ballard referiu, *Crash* assinalava a ausência do afeto, que Baudrillard completou com a indicação da inexistência de "psicologia", "fluxo", "desejo", "líbido" e "pulsão de morte" neste mundo extremado, na potente metáfora do encaixe homem-máquina, alcançado pela relação sexual, apenas possível num ensemble do corpo humano com o automóvel (39).

Baudrillard também afastou qualquer interpretação de *Crash* à custa de recalcamentos psicológicos vindos à tona e contrariou a ideia expressa por Ballard ao afirmar a necessidade de resistir "à tentação moral de ler" o romance como uma "perversão" (40). As descrições devem ser analisadas como um pináculo de um discurso técnico e científico em que "sexo é apenas a rarefação de uma pulsão chamada desejo, sobre zonas preparadas antecipadamente", no culminar de um procedimento assente na tecnologia: "Aqui, todos os termos eróticos são técnicos. Nada de cu, de piça, de cona, mas: o ânus, o reto, a vulva, a verga, o coito, etc. Nada de calão, isto é, nada de intimidade, da violência sexual, mas uma língua funcional: adequação do cromado e das mucosas como de uma forma a outra" (41).

Crash é também uma atualização técnica de processos primitivos, ancestrais, em que se marcava o corpo com tatuagens, em rituais, muitas vezes de iniciação, em que a "sexualidade era apenas uma das metáforas possíveis da troca simbólica" (42). Os encontros sexuais proporcionados pelo automóvel proporcionam cicatrizes aparentadas com "escarificações" que soltam o corpo da letargia, que demonstram o corpo como a nossa única realidade, na criação de "uma invaginação artificial": "(...) os poucos orifícios naturais aos quais se tem o costume de ligar o sexo e as atividades sexuais não são nada ao lado de todas as feridas possíveis, de todos os orifícios artificiais" (43).

Baudrillard também assinalou a impossibilidade de *Crash* sem a presença e a herança da fotografia e do cinema, sem a relação com a "objetiva da câmara de Vaughan". Nas descrições de Ballard, em que as palavras são já imagens, Vaughan "armazena e entesoura como fichas sinaléticas as fotos de acidentes", que o personagem juntará nos lugares do sexo, no habitáculo dos automóveis, num efeito de duplicação dos eventos fertilizadores proporcionados durante os acidentes, os rodoviários e os sexuais. Também o "acontecimento crucial" do romance, o simulacro do "choque com Elisabeth Taylor" é planeado para coincidir com "uma filmagem cinematográfica", pois só a "reduplicação, só o desdobramento do médium visual no segundo grau pode operar a fusão da tecnologia, do sexo e da morte" (44). O filósofo assinalou que "o olho da câmara" (...) "substituiu o tempo", pois a fotografia, a

(38) Simulacros e Simulação, p.140
(39) Simulacros e Simulação, p.141
(40) Simulacros e Simulação, p.142
(41) Simulacros e Simulação, p.145
(42) Simulacros e Simulação, p.144
(43) Simulacros e Simulação, p.143
(44) Simulacros e Simulação, p.146

técnica e o corpo mesclam-se numa simultaneidade, "num universo onde a antecipação do acontecimento coincide com a sua reprodução, e até com a sua produção real", numa sucessão de simulacros que iludem o "afeto", o "espaço" e a "linguagem" (45), em que "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" (46). Em suma, para Baudrillard´, *Crash* é a tradução da "evolução" de Ballard e da natureza da sua ficção científica, dos "primeiros romances muito fantasmagóricos, poéticos e oníricos" para um espaço em que "já não há ficção nem realidade", na demonstração de um conceito que o filósofo desenvolveu – a hiper-realidade – resultante, então, da abolição das margens entre ficção e realidade, condenadas a uma permanente mescla e sobreposição (47).

O Paroxista Indiferente (Le Paroxyste Indifférent, 1999) compilou um conjunto de conversas de Jena Baudrillard com o jornalista Philippe Petit, que sintetizou muito do pensamento do filósofo nos anos 1990, que emparelhou com as preocupações da fase final da obra de Ballard, designadamente do período da violência de lazer e do triunfo das catedrais do consumo. Também Baudrillard manifestava a existência de um presente intensificado, associado ao consumismo, com o "tempo real" a ascender ao estatuto de "quarta dimensão" que anula as restantes, em que o futuro está já a ser despendido, exaurido por uma combustão refém desse "tempo real", com o "passado" também varrido, "pois já não possui tempo para se ter realizado". Já o presente intensificado, "nunca é mais do que o presente dos ecrãs" (48), o que resulta na tese de uma hiper-realidade consolidada, em que "já nada acontece fora do ecrã", todos os acontecimentos são alvo da "captação de imagem, de som, de tomada de consciência imediata, simultânea", que varre também o direito de cada um "à nossa própria imagem", substituída por "uma gravação instantânea em tempo real" (49). No centro desta transformação encontramos a televisão que repisa um ponto de chegada: "Eu sou uma imagem, tudo é imagem". Da mesma forma, com a crescente implantação da internet nos anos 1990, os ecrãs dos computadores passaram a repetir: "Sou informação, tudo é informação". Baudrillard introduziu o conceito da "mundialização" como uma oposição à singularidade de cada individuo, assente no capitalismo e no consumo que tudo engoliu e em que um dos sintomas assenta na "supremacia do médium e na neutralização da mensagem". Tal como os personagens de *O Reino do Amanhã* não se cansam de repetir, o mandamento "nem verdadeiro nem falso", que o oráculo da introdução do consumismo nos anos 1960 ditou, instalou-se por força da mediatização, que esbateu "o índice de referência e de verdade": "a indistinção entre o verdadeiro e o falso invade então todos os registos: o estético da obra

(45) Simulacros e Simulação, p.147
(46) Simulacros e Simulação, p.148
(47) Simulacros e Simulação, p.156
(48) O Paroxista Indiferente, p.43
(49) O Paroxista Indiferente, p.65

de arte, o histórico da objetividade e da memória, o político da opinião, e mesmo o registo científico da prova (...)" (50).

Mas o que junta decisivamente Baudrillard e Ballard é o fascínio pelo território dos EUA, a que o filósofo francês deu corpo no livro *América* (Amérique, 1986), espécie de lado b de *Olá, América*. Na sequência de uma ampla viagem pelos EUA, Baudrillard fez da escrita o complemento do percurso, mas evitou o pressuposto de "comparar os EUA à Europa", enquanto também escapava a uma reflexão sobre "a realidade política ou económica". O que *América* deveria ser capaz de traduzir era uma alteridade com aquele território, "essa espécie de transfiguração da banalidade, característica de um novo continente, não apenas geográfica mas também mental", como um diário de alguém que naquela jornada pensou ter existido dentro de um "ecrã cinematográfico", na interação laboratorial com um "país sem História" (51).

Uma das longas paragens de Baudrillard ocorreu na Califórnia em 1975, nas cidades de San Diego e Los Angeles, incluindo as universidades, onde pôde testemunhar "uma fase violenta de libertação cultural, ideológica e política", mas acabou por perceber que o território "experimental" era o deserto plantado a montante destes territórios (52). Ballard referiu a singularidade do deserto, em algo acompanhado pelos seus personagens, designadamente o lugar de onde despontam os profetas, lugar que equiparava, então, em *Reino do Amanhã*, aos centros comerciais. Baudrillard ficou impressionado com a "perspetiva infinita" assegurada pelo deserto, que desde períodos ancestrais era uma metáfora, "uma forma extrema de despojamento", mas que no contexto americano era algo que trespassava "um estado natural", nas relações espaço-tempo, pois era um estado latente de uma cultura, da instalação de uma "forma radical de contracultura", que obliterava "as superestruturas culturais", na definição de "uma espécie de hiperespaço, de grau zero do objeto e do sentido", como uma "geologia mental": um "deserto ritmado pela velocidade, o avião, o automóvel, o calor, o esplendor superficial, físico e metafísico" (53).

Os desertos americanos atualizavam as "formas místicas de despojamento", já não era apenas uma "transcendência", mas antes uma viagem para um lugar de "indiferença entre o bem e o mal", no acesso à "evidência absoluta do mundo" (54). Se para Baudrillard a revelação daquele território definia um "elogio" à sintonia com aquela "América profunda" que era "uma espécie de evidência primitiva do mundo moderno", os americanos não se encontravam nesse retrato, "não aceitavam de forma alguma esta projeção de uma imagem em que se tornavam figurantes de uma espécie de ficção inumana",

(50) O Paroxista Indiferente, p.92
(51) O Paroxista Indiferente, p.99
(52) O Paroxista Indiferente, p.100
(53) O Paroxista Indiferente, p.101
(54) O Paroxista Indiferente, p.102

não consentiam o carimbo de "sociedade primitiva". Este retrato também assentava em algo que abordaremos na segunda parte desta tese, na relação da América com a ficção, num dentro e fora que esburaca as margens porosas: "(...) o essencial é que toda a diferença entre ficção e vida quotidiana se apaga. Lá, até a literatura e o cinema, a ficção no ecrã, fazem parte do continente" (55).

Na América, Baudrillard encontrou um à-vontade dos corpos, uma facilidade de viver, que contrastava com uma Europa que se arrastava no peso de "uma cultura e de uma História nostálgicas" (56). Um território permissivo a uma liberdade singular, "mais espacial do que filosófica", "do corpo e do movimento", um espaço ampliado e disponível, então, para se desdobrar numa "multiplicidade de linguagens" e de paisagens, "uma liberdade transitiva ligada à reciprocidade acelerada das coisas na velocidade" (55). Era uma nação tomada por "uma espécie de inocência", abundante em acontecimentos, em que os media impunham a hegemonia, conforme vimos acima (57), num território já solto das conceções convencionais de mediação e de mensagem, que aqui brilhava ininterrupta e que alcançava todos os campos da sociedade: "Encontramo-nos de imediato na esfera transpolítica do médium e do ecrã, o que nos mantém libertos, feliz ou infelizmente, de qualquer realismo político ou social (58).

Em *Simulações e Simulacros*, Baudrillard dedicou um capítulo ao "Hipermercado e à Hipermercadoria", conceções muito úteis, particularmente na leitura da fase derradeira da obra de Ballard, conforme veremos no próximo capítulo. O filosofo antecipava, então, as catedrais do consumo que o escritor colocaria no centro do *Reino do Amanhã*, como "o modelo de toda a forma futura de socialização controlada", a definir uma totalidade de um "espaço-tempo homogéneo", que haveria de engolir "todas as funções dispersas do corpo e da vida social", um mundo ininterrupto (24/7, como veremos), que alcançaria o quotidiano no trabalho e fora dele, incluindo "alimentação, higiene, transportes, media e cultura" (59). Baudrillard referia a "forma hipermercado" como o sintoma definitivo do "fim da modernidade" (60) e da abolição das fronteiras entre o campo e a cidade, para "dar lugar à aglomeração", à paisagem da pós-modernidade e do consumismo (59): "As cidades continuaram a ser cidades, enquanto as cidades novas estão satelizadas pelo hipermercado ou pelo *shopping center*, servidos por uma rede programada de trânsito, deixando de ser cidades para se tornarem aglomerações" (60). Como Ballard demonstraria, então, no seu último romance, o espaço aglomerado do centro comercial ameaçaria "o fim da cidade", ao se erguerem como "satélites negativos da

(55) O Paroxista Indiferente, p.103
(56) O Paroxista Indiferente, p.105
(57) O Paroxista Indiferente, p.104
(58) O Paroxista Indiferente, p.106
(59) Simulacros e Simulação, p.99
(60) Simulacros e Simulação, p.100

cidade", na síntese de uma hiper-realidade que não distingue a verdade e a falsidade, o passado e o futuro (61). Em entrevistas nos anos 1990, Baudrillard atualizou este "destino negativo da modernidade", responsável pelo afrouxar dos conteúdos que atribuíamos "ao imaginário, ao sonho, ao ideal, à utopia ", que foram canalizados "para a realidade técnica e operacional" (62). Neste contexto, a individualidade e a coletividade foram varridos pela "mundialização da rede, na qual o indivíduo não é mais do que uma partícula". Perante este estado de coisas, há uma réstia de possibilidade da singularidade, "só a singularidade poderia constituir o acontecimento, uma singularidade já não individual nem decorrente de um sujeito determinado", mas sim algo como consequência de uma transformação, de uma rutura, de "uma anomalia que ganha força no conjunto indistinto do sistema", como observaremos nos protagonistas de Cronenberg, na terceira parte desta tese: "Pode provir de um homem, de um grupo, de um acidente do próprio sistema" (63).

O filósofo acompanhou Ballard nos avisos emitidos, ao definir o capitalismo como "uma armadilha para imbecis" (64), uma "onda libertadora", que afinal se revelou "a melhor forma de oferecer aos escravos o fantasma do poder e da liberdade". Esse "monstro" tinha, então, invertido os "dados da libertação social", amarrando o consumidor a uma liberdade, que era afinal a sujeição a um quotidiano com um único sentido: a condição fatalista de consumidor (65). Também Baudrillard assinalava a presença e o poder ainda oculto dos poderes neoconservadores, um "movimento revisionista" que ambicionava a suspensão de "todas as liberdades adquiridas" (66), como o "sexo, tabaco, álcool, velocidade e aborto", que condenaria as gerações vindouras a ações clandestinas, no princípio de que "a liberdade de mercado compensa a perda de todas as outras liberdades" (67). Apesar de acompanhar Baudrillard no perigo do deserto do capitalismo, Ballard nem sempre concordava com o filósofo no "diagnóstico apocalíptico do estado de crise e neutralidade associado às últimas décadas" e concordou, em entrevista, com Nicholas Zurbrugg que "alguns destes teóricos enfatizavam em demasia o potencial negativo do presente, sem sugerirem nem perceberem nenhuma maturidade na perceção". No entanto, o olhar preceptivo e otimista sobre a América era algo que juntava os dois homens, pois para escritor o olhar de Baudrillard sobre a América "como uma gigante exposição de pop art" era um fiel retrato de um território que resultava de "uma grande imitação de si próprio", pois a imitação da América "é a sua realidade" (68).

(61) Simulacros e Simulação, p.101
(62) O Paroxista Indiferente, p.66
(63) O Paroxista Indiferente, p.67
(64) O Paroxista Indiferente, p.75
(65) O Paroxista Indiferente, p.74
(66) O Paroxista Indiferente, p.78
(67) O Paroxista Indiferente, p.79
(68) Ballard em entrevista a Nicholas Zurbrugg, em 1995, Extreme Metaphors (p.298)

1.2.5.2 – Elegia ao Novo Mundo

Um grupo de exploradores, que partira de Inglaterra, encontra o território dos EUA depois de um colapso financeiro e um cataclismo climático, em *Olá, América!* (Hello, America, 1981). Com um propósito de identificar uma possível fonte de radiação nuclear, aquele grupo tornar-se-á num bando de aventureiros na busca do *el dorado* numa América transformada, agora povoada por extensos desertos que varreram as grandes cidades, florestas tropicais em novos e inusitados lugares e cidades-fantasmas ocupadas por tribos peculiares trazidas de tempos passados.

As primeiras imagens do romance antecipam uma América decadente, romântica, dispersa em ruínas, algures no século XXI, um território à primeira vista evacuado da sua população. Ainda do ponto de vista do navio atracado em Brooklyn, Wayne, um dos exploradores, reconhecia um corte da paisagem concretizado por aquele aglomerado de edifícios, "cujos cumes e desfiladeiros ele memorizara", mas que surgiam ao seus olhos transformada numa "gigantesca cortina de espelhos e bronze", um cenário em que os outrora reconhecíveis edifícios de Manhattan - Empire State Bulding, World Trade Center, sede da OPEP, Wall Street – eram agora paisagens de um "sonho dourado" (1). Na foz do East River, dominada por um ajuntamento de cargueiros naufragados num dique flutuante, as descrições recordam uma paisagem semelhante, da Xangai de *Império do Sol*: "Passaram pelo primeiro de vários navios de refugiados que tinham naufragado no porto. Dezenas de cascos enferrujados obstruíam a baía em volta da ponta sul de Manhattan, apenas os mastros e superestruturas visíveis acima da linha da água – eis o que restava do pânico vivido há um século, quando, por fim, a América se abandonara a si própria" (2).

Os primeiros capítulos também apresentam os personagens, que partilham antepassados na América. Chegaram, então, como os anteriores emigrantes ou como os pais fundadores da América, numa imagem intensificada pela Estátua da Liberdade a afundar-se como uma divindade clássica desprezada, em que "a tocha erguida ao longo de sucessivas gerações de imigrantes do Velho Mundo desaparecera, mas a coroa continuava na cabeça da figura" da sereia submersa (3). Numa expedição com afinidades partilhadas com uma viagem à Lua ou o avanço através de um território do *western* de Hollywood, os personagens avistam dunas que cobrem a cidade com vários metros de altura numa "película de ouro em pó" (4), numa miragem de um deserto particular: "O ouro chegava e sobrava para todos, era mais do que a riqueza com que tinham sonhado Cristóvão Colombo, Hernán Cortés e os

(1) Olá, América, p.13
(2) Olá, América, p.22
(3) Olá, América, p.27
(4) Olá, América, p.29

conquistadores espanhóis" (5).

Em entrevista, Ballard apresentava-nos o romance como um lugar onde aquele "território abandonado, com o tempo suspenso", era como uma caixa negra equivalente a um estúdio de Hollywood onde pôde derramar "a energia, a imaginação e a ambição" do humano, em completo "contraste com a ideia de decadência da cidade"; se o "relógio parou", dizia-nos o escritor, "os personagens podem pô-lo em funcionamento". Também afirmou não pretender "saborear a decadência" e apresentar "uma sociedade assente na máquina e na tecnologia", que ajudaram a desenhar a realização dos nossos sonhos e que muitos diziam estar em declínio e "a desmoronar nos seus padrões morais e sociais"; afirma que, pelo contrário, o romance pretendia afirmar que estávamos na antecâmara de uma transformação, da mesma forma que a revolução industrial não revelou que "o mundo rural (e os seus valores) estava em decadência", mas sim que a "cidade haveria de satisfazer as necessidades e desejos" das pessoas. Por isso, já estávamos a assistir a um "movimento", ao princípio de um novo capítulo, traduzido no "abandono de espaços industriais" para lugares "mais reflexivos e privados", onde o individuo se possa dedicar a um mergulho, a uma "autoexploração", onde a máquina desempenhará um papel determinante, que concluirá que a "ideia de entropia está errada", apesar do relógio estar parado" (6).

Os exploradores enquanto penetram na cidade percecionam a primeira de muitas ilusões, pois o *El Dorado* era afinal "um dilúvio de areia e partículas de rocha", que tinha esvaziado ruas, praças e edifícios, deixando à espreita "tabuletas, semáforos e toda uma ferrugenta flora metálica" como testemunhas de um património, onde também se desenhavam "portas envidraçadas de bares e joelharias, agora transformadas em grutas e subterrâneos". Em suma, "de uma ponta à outra, Manhattan tornara-se o cenário perfeito para filmar o western dos westerns" (7). Os primeiros sinais da suspensão do tempo são expressos na unidade mais representativa e modelar da humanidade – a família – mas perversamente representada por *dummies*, bonecos mecânicos, sentados a "uma mesa de sala de jantar, todos de olhar educadamente pousado na refeição artificial acabada de servir, indiferentes à fina camada de areia e à poeira do passado que lhes cobria ombros e rostos" (8).

O deserto em que a cidade se transfigurara é, então, percorrida pelos personagens a cavalo, onde haverão de encontrar o aeroporto JFK com centenas de aviões sobre pneus vazios e vegetação e os restos de uma imperial nação de *Cadillacs*, como novas criaturas orgânicas, com "as suas carroçarias enferrujadas transformadas em caramanchões de flores silvestres que irrompiam de para-brisas

(5) Olá, América, p.26
(6) Ballard em entrevista a Peter Ronnov-Jessen, em 1984, Extreme Metaphors (p.201)
(7) Olá, América, p.43
(8) Olá, América, p.44

desfeitos e os compartimentos dos motores a darem guarida a toda a espécie de roedores do deserto". É reforçado o papel simbólico do automóvel no recurso à memória de Wayne, que atravessara a infância em Dublin "a sonhar com uma América cheia de automóveis, imponentes mastodontes cromados de grelhas dianteiras como fachadas de templos". No entanto, aqueles automóveis eram um pálido reflexo dessas memórias, pois eram "pequenos e de interiores exíguos, como se feitos para uma raça de pigmeus" (9), já resultado de uma retração da relação do humano com aquela máquina nervosa e outrora dominante, algo que Wayne pode confirmar quando acanhado no diminuto habitáculo pode ler uma nota situada abaixo do símbolo da General Motors: "(...) não acelerar excessivamente, não circular a mais de cinquenta quilómetros por hora e evitar as travagens" (10).

Simulando uma estrutura cinematográfica, em que um prólogo de imagens se antecipa à definição do assunto, Ballard só no capítulo 7 fornece ao leitor o contexto, os acontecimentos que provocaram a transformação do território americano. A crise fora espoletada pelo esgotamento das reservas e das extrações de petróleo, durante os anos 80 e 90 do século XX, contrariando os avisos das associações ecologistas que apontavam há muito para a aposta nas energias renováveis. A narrativa profética de Ballard coloca no centro as questões energéticas como uma das salvaguardas da expansão do humano, que o modernismo elegeu como assunto. No dobrar do século XXI, mesmo com um investimento acelerado nas energias solar e eólica, associadas a um novo impulso do nuclear, apenas dez por cento das necessidades energéticas do mundo ocidental foram garantidas, o que impôs um racionamento generalizado. Numa primeira fase a população parou, o que o romance expressa com ervas daninhas a invadir as autoestradas, milhões de carros abandonados em garagens e parques de estacionamento. Depois, a população abandonou as cidades em direção ao mundo rural, para finalmente regressar aos locais de origem, nos vários continentes, no movimento inverso ao registado 200 anos antes, quando a emigração, principalmente europeia, ergueu a nação americana. O rodapé desta espécie de sinopse dos acontecimentos assinala o desaparecimento da nação americana e das suas estruturas de poder, em 2030. Em paralelo às alterações energéticas, despontaram colossais alterações climáticas, que transformaram o clima e a geografia da América, como um ponto de chegada, uma inversão da expansão americana que se iniciara no fim da Guerra da Secessão: "Deslocadas pelas marés geladas, as águas equatoriais foram empurradas para a costa americana. A morna corrente polinésia substituiu a anterior, bem mais fria de Humboldt County, chegando às praias da Califórnia vinda de sul. Varrendo as montanhas costeiras, o ar quente e húmido provocou chuvas torrenciais e enchentes-relâmpago. Ao olharmos para trás, os americanos de abalada da já não tão

(9) Olá, América, p.51
(10) Olá, América, p.52

soalheira Califórnia, que atravessariam o Pacífico rumo à Austrália e à Nova Zelândia, viram os portos de Long Beach e de San Diego debaixo de pavorosas trovoadas que continuavam pelo território adentro até às Rochosas. Os últimos relatórios enviados de Las Vegas descreviam uma capital do jogo abandonada, parcialmente submersa num gigantesco lago fustigado pelas chuvas. As roletas estavam paradas e as luzes moribundas dos hotéis refletiam-se nos prados do deserto alagado, ou o fracasso e a humilhação da América vistos no mais feroz dos espelhos" (11).

Nos percursos a cavalo pelo deserto de Manhattan, o cada vez mais protagonista Wayne, apesar de identificar um território hostil, acredita que aqueles lugares preservam o movimento, a energia e a crença, características intrínsecas da nação americana. Ao contrário dos outros personagens, Wayne é a voz de Ballard ao afirmar a procura de um *el dorado*, "não uma cidade literalmente de ouro", mas antes "aquela visão dos Estados Unidos preservada nas páginas da Time e da Look que decerto existia algures". Wayne, como se fosse um renovado pai fundador, assumiu o propósito de encetar um novo movimento, na "certeza de que iria subjugar aquele território inóspito à sua vontade" (12): "Sob um céu de metal fundido, a América parecia embalsamada na poeira, naftalinada na areia branca, à espera de um sopro poderoso que a ressuscitaria" (13). Ao mergulharem no agora "vasto deserto americano", surgem as primeiras miragens: um grupo de camelos montados por árabes, atraídos "pelas fragâncias e odores" daquele território transformado, eram afinal americanos que ficaram para trás (14). Numa nota de *The Atrocity Exhibition*, Ballard falava-nos da "magia especial" que descobrimos no deserto americano, territórios que "exauriram" o futuro e ficaram "livres do tempo", em algo que se estende a tudo que seja erguido no deserto, "uma cidade, uma pirâmide ou um motel". Assinalando que "os líderes religiosos emergem do deserto", o escritor apontava a mesma função para os "modernos centros comerciais", espaços de um presente intensificado, que rasura o passado e o futuro (15).

No desfecho de um primeiro percurso por cidades e subúrbios desertos que se sucediam, a chegada a Washington ficou marcada pelo encontro com o icónico Lincoln Memorial, umas das peças mais representativa das heranças da América, onde Abraham Lincoln, "enterrado em areia até aos joelhos", "fitava, contemplativo, as iúcas e os roedores do deserto" (16). Mais uma vez Wayne comunica as ideias de Ballard, no elogio aos feitos do humano e da técnica, no encontro dos objetos voadores dos pioneiros irmãos Wright; Wayne ficou particularmente comovido com um "cicloavião de aparência frágil", um Albatroz de Gaze (Gossamer Albatross), uma relíquia "ali esquecida a acumular pó, mas

(11) Olá, América, p.59
(12) Olá, América, p.61
(13) Olá, América, p.66
(14) Olá, América, p.71
(15) The Atrocity Exhibition, p.138
(16) Olá, América, p.82

que outrora fora um poema em desafio ao sol" (17).

Rosetta Brooks enunciou que na segunda metade do século XX, o tempo "aniquilou" progressivamente o espaço e nos anos 1980 também o "tempo estava a aniquilar-se", o que nos afrouxa para um "estado de inércia", sendo que, em função disso e tal como nas narrativas de Ballard, "só podemos viver em mundos construídos". Ballard concordou que o "progresso do século XX" nos encaminhou para a morte do tempo. Por isso, os anos 1980 parecem apresentar um contexto de declínio, principalmente se comparado com "as aceleradas mudanças" dos anos 1930 e 1940, onde as invenções tecnológicas e militares foram responsáveis por transformações "colossais". Neste período, a população apresentava um "intenso interesse" no futuro, pois esperavam desse mundo algo "moralmente superior" ao contexto que viviam. Também os discursos dos movimentos políticos da época – "new deal, socialismo, fascismo ou comunismo", assentavam em "sistemas altamente programáticos", que procuravam apontar para "sintomas de um mundo melhor" no futuro. Era um tempo de grandes mudanças científicas, com a introdução dos antibióticos, as viagens de avião ou as primeiras emissões da televisão. A paisagem dos media, especialmente as revistas nos anos 1930, ao contrário de grande parte da literatura, apresentavam um "tremendo senso de futuro", com páginas preenchidas de "comboios e aviões rápidos", de artigos que apresentavam os primeiros voos de passageiros como uma "revolução no planeta" (18). Esse movimento acelerou até à Segunda Guerra Mundial, época em "o tempo parecia ter ultrapassado o passado e tomado conta de tudo". No entanto, talvez devido ao deflagrar da bomba atómica em Hiroxima e Nagasaki, "tudo abrandou". Segundo Ballard, a "prosperidade dos anos 1960 e 1970 infantilizou" a população, que progressivamente passou a "recear o futuro". Com a instalação gradual da sociedade de consumo, "as pessoas deixaram de lidar com uma escala de tempo que fosse para lá do seu presente imediato", cristalizadas num universo submetido ao "preenchimento das suas necessidades e satisfações". Se o futuro passou a constituir uma ameaça, as populações também passaram a olvidar a História, "como se o tempo se tivesse desmantelado" numa praia de Salvador Dalí. Ballard profetizou um futuro em que o "tempo deixe virtualmente de existir", com o passado e o futuro capturados pelo presente, em que "nada acontecerá fora de nós mesmos", num limbo em que passado e futuro distante possam coincidir num evento, o que implicará "o questionamento da própria noção do eu" (19). A nação americana representa o protótipo desta conceção de viver "intensamente o presente", que tudo envolve, em oposição ao

(17) Olá, América, p.87
(18) Ballard em entrevista a Roseta Brooks, em 1988, Extreme Metaphors (p.243)
(19) Ballard em entrevista a Roseta Brooks, em 1988, Extreme Metaphors (p.244)

modo de viver britânico, ainda "amarrado ao peso morto do passado" (20).

Wayne passou a registar num diário o percurso pela geografia americana, por estradas interestaduais, que transportavam os exploradores de Virginia a Dodge City, com passagens por St. Louis e Kansas City, no sul da nação americana, agora uma paisagem deserta, como uma continuação da mente. Como os primeiros colonos americanos, eram guiados por fantasias, e partilhavam das mesmas necessidades básicas, como a água. O grupo usava as ruínas tecnológicas que encontrava, como carcaças de automóveis ou aviões, para se abrigarem, como homens de outro tempo, enquanto Wayne prosseguia como o porta-voz de Ballard: "Agora entendo que as religiões tenham nascido no deserto (...). Longe de ser uma vastidão sem nada, é como se cada pedra, cada figo-da-índia, cada roedor e cada gafanhoto nascessem do nosso cérebro. Parece um reino mágico onde tudo pode acontecer. Toda esta brancura faz-me sentir que estou próximo de uma verdade ainda desconhecida ao encontro da qual estou a guiar o grupo" (21).

Em *Olá, América!*, os cenários cristalizados do Mississípi e de Kansas City relembram-nos as paisagens dos primeiros romances de Ballard e do resultado de cataclismos que transformaram um planeta que, apesar de identificamos como o nosso, revela projeções de uma possível realidade extraterrestre. São como imagens extraídas de um sonho, de um "mundo embalsamado", um "deserto profundo" e uma "paisagem abstrata", num todo "silencioso e esquecido sob um manto de luz vítrea". Os personagens são invadidos por delírios, em que a imaginação é negociada com a patologia da demência voluntária: "Aqui, poder-se-ia matar alguém enquanto gesto abstrato ou vermos a nossa divindade confirmada no desenho de uma duna" (22). Esta parte da jornada termina em Dodge City. Aí, numa luta pelo último jerricã de água, num parque temático do faroeste, à porta do saloon e ao lado de uma diligência fantasma, trocam-se tiros entre Wayne e outros dos homens do grupo, como um simulacro de um *western* do cinema clássico.

As próximas miragens do protagonista proveem de projeções das memórias e do património do *western* de Hollywood. Primeiro "a visão de um enorme cowboy, no topo de uma colina, um John Wayne gigante", que Wayne se recordava de ter visto em *Stagecoach* (1939) de John Ford: "Altas como um edifício de dez andares, as suas botas com esporas pisavam as colinas em volta da cidade. As suas pernas vestidas com polainas e altas como arranha-céus iam terminar num cinto com coldre a trezentos metros do chão. Alinhadas ao longo da bandoleira como pequenos aviões, as balas das extremidades prateadas pareciam tê-lo debaixo de mira. Por cima, como uma encosta a pique, a

(20) Ballard em entrevista a Will Self, em 1995, Extreme Metaphors (p.300)
(21) Olá, América, p.130
(22) Olá, América, p.106

camisa quadriculada, coroada por uns ombros desmedidos que pareciam carregar o céu às costas" (23). Pouco depois, um segundo cowboy ocupou os céus: Henry Fonda, "magro, de olhos melancólicos e mãos delicadas", como em *My Darling Clementine* (1946), mais uma vez de John Ford, que mitificou aquela paisagem (24). Seguiu-se Gary Cooper, numa "expressão cansada mas estoica" e depois Alain Ladd, protagonista de *Shane* (1953); depois este "quarteto de heróis ressuscitado dos túmulos e saloons de uma falsa cidade do faroeste", alinharam-se numa formação que atualizava o Monte Rushmore: a paisagem dos media permitiu a coabitação da História com as imagens de Hollywood, numa mescla já confirmada nos loucos anos 1960.

Para Ballard, *Olá, América!*, sumarizava "a imagem" que os EUA escolheram para se projetarem no mundo, e "nenhuma nação o fez de forma tão consistente". Essa representação foi feita através de "estrelas de cinema e gangsters, presidentes e os seus assassinos, automóveis de forte apelo visual, arranha-céus, Las Vegas, Disneylândia, Cape Kennedy, a mafia, o poder da publicidade, o arsenal de armas, a coca-cola, as calças de ganga, a violência de rua e a circulação de drogas (...)". Mas, mesmo considerando que a trama colocará Charles Mason a jogar o destino da América numa "roleta nuclear em Las Vegas", o romance pretende ser "pró-América" e por isso encontrará um desfecho que valorize o "triunfo dos *Yankees* do século XIX", através do elogio dos "aeroplanos de vidro de um velho inventor". Ballard dizia inserir-se na derradeira geração que "olha para a tecnologia, para as grandes obras de engenharia, como a possibilidade de realização da vida e dos sonhos". Por isso, não olhava para a "cidade como entrópica", como já referimos acima, nem elaborava "juízos morais sobre a satisfação dos desejos dos personagens", pois a sua narrativa, neste contexto, oferecia-se como "uma oposição aos grandes subúrbios da Europa ocidental e dos EUA, que representam a morte do espírito, uma oposição a um mundo dependente da imaginação" (25).

Numa nota introdutória ao romance, Ballard intensificava a "imagem da América nos mapas da nossa imaginação", ao atribuir o protagonismo a Hollywood que, para além de "ditar as regras da nossa cultura do entretenimento", permitiu que "a imagem" projetada pela América fosse "muito mais poderosa do que a realidade". Por isso, as cidades, tanto em grandes espaços urbanos como no interior do seu vasto território, replicaram uma América imaginada por Hollywood, num efeito de espelho, de imitação da imagem projetada: "Quando vou aos Estados Unidos, tenho amiúde a sensação de que *a verdadeira América* não está nas ruas de Manhattan ou de Chicago, ou nas cidades rurais do Midwest, mas antes na América imaginária que foi criada por Hollywood e pelos media.

(23) Olá, América, p.113
(24) Olá, América, p.114
(25) Ballard em entrevista a Peter Ronnov-Jessen, em 1984, Extreme Metaphors (p.200)

Longe de serem reais, os passeios, as bombas de gasolina e os edifícios de escritórios parecem imitar as imagens de si mesmos em incontáveis filmes e anúncios de televisão". Isto é válido para os lugares, os edifícios, a geografia e o urbanismo, mas também para as pessoas: "(...) os americanos com que nos cruzamos nos átrios dos hotéis e nos grandes armazéns comerciais parecem atores numa *sitcom* à escala nacional. 'USA' - assim poderia chamar-se um canal de realidade virtual a emitir 24 horas por dia, transmitido em direto em plena rua, nos centros comerciais e talvez mesmo na Casa Branca", algo fortalecido durante a presidência de Ronald Reagan e, por isso, não é mera coincidência que *Olá, América!* tenha sido publicado durante o primeiro ano do mandato do antigo ator de Hollywood (26).

A viagem prossegue como uma ode à América em expansão do século XX. Os personagens instalam-se em três carros a vapor – "um Buick Roadmaster, um Ford Galaxy e um Chrysler Imperial", que foram construídos em Detroit, para o Mayor, no final do século XX. Os veículos, alimentados a carvão, como uma máquina a vapor saída da revolução industrial, projetavam os sons dos movimentos dos pistões e do chiar das válvulas. É replicado o modo de viver americano dos anos 1950, a ideia de viver dentro do automóvel, "em primeiríssima classe", em interiores "acolhedores como carruagens-cama". Para além dos vidros à prova de bala e o arsenal de armas apenso, o diário do protagonista relata a velocidade e a potência daqueles automóveis, principalmente se comparados com as "sofríveis ambulâncias de Dublin com os seus motores de bateria" (27). Uma parte dos exploradores concordara com o plano de ir ao "encontro da vastidão da América" e "ativar" o seu "gigantesco mecanismo de relógio" (28). Mas começam também as dissidências, que Wayne atribui à forma como a "mitologia pessoal que fizera cada um deles embarcar naquela viagem rumo ao Novo Mundo": "Os Estados Unidos fundavam-se na ideia de que todo o individuo tinha o direito de concretizar os seus sonhos, aonde quer que eles o conduzissem – de que todas as oportunidades, mesmo as mais bizarras, são de aproveitar." (29).

Mark Dery assinalou que os personagens de Ballard "estão sempre a tentar libertar-se do *continuum* espaço-tempo", numa relação também com os objetos que adquirimos e que participam da paisagem, com destaque para o automóvel e o avião, as grandes máquinas inventivas do século XX, que conferem e procuram contrariar através da velocidade, em especial na América, "uma extrema horizontalidade da paisagem", conforme assinalou Jean Baudrillard em *America* (30). Ballard concordou que os objetos do nosso mundo são aparentemente desprovidos de "identidade individual", até que nos deparamos com "algum frigorífico velho numa esquina" e ficamos "chocados" ao constatar que contém "mais

(26) Olá, América, p.9
(27) Olá, América, p.117
(28) Olá, América, p.122
(29) Olá, América, p.123
(30) Ao descrever o Bonneville Salt Flats em America, Jean Baudrillard comenta a extrema horizontalidade da paisagem, plana como em mais lado nenhum no mundo, a pedir a tentativa de recorde de velocidade máxima como forma de neutralizar essa horizontalidade, The Atrocity Exhibition, p.140

identidade do que o modelo idêntico que temos na nossa cozinha". E, como é evidente, o automóvel e o avião como objetos icónicos do nosso mundo auferem de um estatuto singular: "(...) nada é mais pungente do que um monte de carros destruídos, porque adquirem uma identidade única que nunca tiveram em vida", pois há "uma profunda melancolia" numa paisagem composta por "antigas máquinas, automóveis" ou aviões; como uma ruína, que estabelece uma existência para lá da morte do objeto, eles desafiam os "pressupostos de uma civilização sustentada em potente tecnologia" (31).

O movimento e a paisagem continuam assentes na mitologia das imagens de Hollywood, designadamente no western, nas suas narrativas e geografias, com a caravana a atravessar o sul do Colorado até chegar ao Rio Grande, agora uma "bacia seca": "o Rio Grande tornara-se uma cicatriz engelhada num deserto que parecia uma pintura, salpicado que estava de pequenas mesetas, de chaminés que se erguiam isoladas e de cumes rochosos em derrocada a flanquearem aquela grande bacia hidrográfica ressequida como peças de xadrez ali esquecidas" (32). Pouco depois, chegaram ao deserto de Mojave e deparam-se com um Death Valley transformado numa "floresta amazónica" (33), cercado de um "ar tão húmido" (34) que fizera rebentar todo o tipo de vegetação, como num cenário romântico, um lugar agora originário e não contaminado, resultado das alterações climáticas e do desaparecimento do homem. À vista, as luzes de Las Vegas.

A paisagem volta a renovar-se com "um lago de néones" (35) e inúmeros tubulares de luzes a desenharem hotéis e casinos, como uma nova natureza equiparada à selva que os exploradores haviam encontrado depois do deserto, resultado da transformação do mundo. Apesar da iluminação presente em estacionamentos, motéis e bares, Las Vegas parecia adormecida, em silêncio, tomada pela selva e pelos lagos que a cercavam. Mas, uma sucessão de simulacros, mantinha a cidade ligada ao seu património de imagens e de sons. Depois seguir-se-iam Judy Garland e Dean Martin, mas o primeiro protagonista seria Frank Sinatra a cantar *My Way*, um elogio ao sonho americano, perante uma plateia rendida e eufórica, no auditório do Sahara: "Aquele era o Frank Sinatra da fase tardia, o dos sucessivos concertos de despedida e de homenagem, quando a América se agarrara com unhas e dentes aos seus últimos ícones, símbolos da confiança da nação em si mesma" (36). Ainda antes de Wayne e os restantes exploradores serem detidos por um bando de jovens comandados pelo presidente Charles Manson, dentro da sala de concertos já se revivia de modo maquinal a atmosfera

(31) Ballard em entrevista a Mark Dery, em 1997, Extreme Metaphors (p.347)
(32) Olá, América, p.125
(33) Olá, América, p.131
(34) Olá, América, p.128
(35) Olá, América, p.133
(36) Olá, América, p.137

dos loucos anos 1960, por entre violência e decapitações na plateia: "Dean Martin molhou a cara com o restinho de whisky que ficara no copo e o público aplaudiu com tal entusiasmo que começaram a saltar-lhe as mãos. O jovial saltitar de Judy Garland tornou-se um cabriolar frenético que a levou até à beira do palco, de onde caiu ao fosso da orquestra, em cheio na zona dos instrumentos de sopro, onde os instrumentistas estavam calmamente a espetar-se na cara com o que tivessem à mão" (37).

O Presidente dos EUA, Charles Manson (no seu sétimo mandato), recebeu Wayne nos seus aposentos no Desert Inn, num espaço cercado por monitores, na suite que fora ocupada durante largo tempo por Howard Hughes. Manson que "não tirava os olhos do alinhamento dos ecrãs, como se a sua existência real acontecesse naquele fluxo ionizado de imagens vacilantes e não na sua musculatura inquieta" (38), pretendia refundar a América, assente no legado e no império de Howard Hughes, que "bateu com a porta na cara do mundo" (39). Rosetta Brooks afirmou que Howard Hughes ao enfiar-se naquela suite em Las Vegas tentou ludibriar o tempo, estabelecer um "universo temporal" identitário, mas terminou como uma espécie de "monge tecnológico" numa suite diluída pelo deserto de las Vegas, "atrofiado pela velocidade do mundo". Orson Welles em *F For Fake* (1973) fez uma interpretação semelhante e colocou-o como um dos protagonistas do mundo da arte do século XX, no elogio do simulacro e no realce do valor da falsificação e da cópia. Ballard confirmou a sua "enorme empatia" com o "totalmente americano" Hughes e com a "sua escalada" para aquela *penthouse*, a que "se seguiu o fechar da porta ao resto da existência". Hughes, uma "maravilhosa figura enigmática", materializou, no "seu carácter" e nas suas vivências, os "grandes mitos do século XX", como uma possível súmula das "obsessões e paranoias do seu tempo": foi "um jovem e genial aviador", "explorador e inventor", esteve envolvido com Hollywood, onde ergueu um dos grandes estúdios (RKO Pictures), além de ter adquirido e gerido companhias de aviação, e "apesar de ser extremamente rico, não caiu nas armadilhas da opulência" (40). A sua obsessão por germes, que Martin Scorsese retratou em *The Aviator* (2005), parece ter sido a porta de entrada para a sua morte de "SIDA, não uma SIDA real, mas uma imaginária, uma SIDA simbólica, antes do tempo" (41).

A Wayne é oferecido o cargo de Presidente de uma nação sediada em Vegas, uma "miniatura" da América e das suas possibilidades (42). O esquivo Presidente Charles Manson mimetizava Howard Hughes e escondia-se na sua suite, enquanto engendrava projeções nos céus de Las Vegas dos ícones da paisagem dos media; a princípio, o Rato Mickey, depois o Super-Homem e o Hulk, mais para a

(37) Olá, América, p.140
(38) Olá, América, p.147
(39) Olá, América, p.150
(40) Ballard em entrevista a Roseta Brooks, em 1988, Extreme Metaphors (p.242)
(41) Ballard em entrevista a Roseta Brooks, em 1988, Extreme Metaphors (p.243)
(42) Olá, América, p.152

frente uma nota de dólar e no final uma série de Presidentes - Jefferson, Lincoln, Roosevelt, Eisenhower, John Kennedy – reforçando a ideia de que os políticos mais mediáticos projetaram uma imagem que os fez emergir na cultura popular americana. Estas descrições são desenhadas por Ballard, através da gramática do cinema, colocando, a exemplo do que fazia Hitchcock, a princípio um plano de detalhe (o *close-up*), para depois abrir o plano que expõe a sequência: "Avistámos dois putos de Manson no telhado do Silver Slipper; eram eles que estavam a projetar a imagem holográfica. Depois do Rato Mickey, surgiu outra figura igualmente gigantesca: uma provocante loura de vestido cor-de-rosa a esvoaçar-lhe pelas coxas. Com uma gargalhada, ela entreabrira as pernas e pusera um pé de cada lado de Las Vegas, deixando que as luzes dos casinos lhe refrescassem as pernas ao léu. Marilyn Monroe, claro" (43).

Numa excursão à Califórnia, os exploradores percorreram o deserto de Mojave agora transformado numa floresta amazónica, na antecâmara dos subúrbios, com vestígios de habitações e lojas, agora transformados num mundo primitivo, invadido por palmeiras e carvalhos. O tecido mais urbano sofrera uma metamorfose e "avistavam-se rios de águas furiosas a abrirem caminho para o mar, formando fundas ravinas que atravessavam antigos centros comerciais e propriedades no seu percurso para irem desaguar no novo grande delta do rio Los Angeles em Long Beach" (44). As autoestradas eram "linhas ajardinadas", as pontes e os viadutos transformaram-se em esculturas vivas, pois o resto do edificado fora soterrado, resultado do desabamento de terras e da vegetação que rebentara: "Palmeiras irromperam pela cúpula do restaurante Brown Derby e agora a famosa esquina de Hollywood Boulevard com a Vine Street é batida por pumas à caça de turistas incautos, enquanto hienas e jumentos agraciaram o Passeio da Fama com as suas pegadas" (45).

De regresso a Las Vegas, a bordo de um aeroplano rudimentar (Gossamer Albatross, a pedais) verificaram que os grandes hotéis e casinos (o Caesar's Palace, o Castaways e o Flamingo) estavam quase totalmente ocultos "pelos fetos gigantes e pelos carvalhos tropicais"; as "garras da floresta", um "reino cheio de vida, de ruídos e sons, habitado por aves tropicais", só deixavam à vista os "andares cimeiros" dos edifícios, uma pequena porção que o olhar descobria "acima do dossel das copas das árvores" (46). Entretanto, Ballard revela-nos um personagem, Dr. Fleming, mais um cientista determinante na sua obra. Fora Fleming quem reerguera e acendera Las Vegas com Manson, que até aí fora um Robinson Crusoe a atravessar o deserto da América a camelo, vindo de Spandau, um hospital psiquiátrico de Berlim, situado na zona americana. As invenções de Fleming incluíam os 44

(43) Olá, América, p.157
(44) Olá, América, p.159
(45) Olá, América, p.160
(46) Olá, América, p.179

presidentes da América, um exército de robôs que vigiavam Wayne, agora preso a uma cama de hospital. Fleming preparava outras esculturas robotizadas, na ambição de esboçar um "panteão da cultura popular americana" (47): Huck Finn, Humphrey Bogart, Linderbergh, Walt Disney, Di Maggio, Muhammad Ali. O próximo projeto do cientista era colocar o seu alinhamento de presidentes a fabricar uma frota de passarolas solares, engenhos voadores em vidro.

Na nota introdutória ao romance, Ballard identificava uma "espiral do ADN ideológico", os protagonistas que balizam os códigos da nação americana: "Cadillacs, Coca-Cola e cocaína, presidentes e psicopatas, Norman Rockwell e a máfia". Em *Olá, América!*, o escritor propôs-se olhar essa América de fora, e contruir uma "América alternativa", com "base nessas imagens". O romance traduz-se, assim, num "simulacro" que propõe revelar uma "agenda secreta que se esconde sob a tão apelativa superfície do sonho americano". Se por um lado, os norte-americanos foram capazes de desenvolver "a ciência e a tecnologia mais avançada", paradoxalmente a sua identidade assentara numa "cultura de entretenimento ao nível da banda desenhada e dirigida quase na totalidade a adolescentes entediados e violentos". A premissa de Ballard foi a de antecipar uma "lógica secreta", devedora do "sonho americano", que culmine "num qualquer Presidente Manson a jogar à roleta nuclear em Las Vegas". O escritor, com um traço irónico, defendeu que a premissa não era assim tão "fantasiosa" como pareceu à primeira vista, se atendermos a que Ronald Reagan "ocupou a Casa Branca durante quase toda a década de 1980", um ex-actor de Hollywood, "alguém com a cabeça cheia de tralha herdada de filmes antigos". Ainda assim, o romance é mais uma elegia à América do que um "*caution tale*", pois o escritor posicionava-se marcadamente ao lado dos Estados Unidos, na celebração do "seu otimismo e confiança", atributos de que os europeus "carecem de modo flagrante". E, por isso, é que a narrativa irá concluir com "o triunfo das virtudes ianques tal como celebradas no século XIX", que *Olá, América!* representa através do personagem do Dr. Fleming, "o seu idoso inventor de aviões de vidro": "por mais que queiramos resistir, os nossos sonhos continuam a trazer o carimbo «Made in USA»" (48).

A resolução de *Olá, América!* iniciou-se com um ataque a Las Vegas, como uma contaminação da febre da selva, num caos de helicópteros e de defesas aéreas, que também destrói metade dos presidentes e das passarolas de vidro. Esta Las Vegas cercada remete-nos para *Apocalypse Now* (1979), para o Vietname de Coppola e os seus simulacros na selva das Filipinas (que desenvolveremos na segunda parte desta tese): os ataques e as respostas de Manson incendeiam a selva de Las Vegas enquanto se apagavam as luzes, os *néones* da cidade. Num desfile em *continuum* de ícones da cultura popular

(47) Olá, América, p.189
(48) Olá, América, p.10

americana, da forma como a literatura Ballard a vê, e após a projeção de "um gigantesco JFK assassinado" tombado sobre o protagonista "como uma montanha esventrada", perfila-se um corredor de "criminosos e gangsters do passado – Baby Face Nelson, Dillinger e Pretty Boy Floyd crivados de balas, Lee Harvey Oswald a sorrir instantes antes de morrer" (49); depois a galeria foi completada pela figura de Charles Mason, o dos anos 1960, e só aí se explica esse nome, só aí Wayne associa a figura com a "mente doentia que orquestrara assassinatos em Hollywood e que juntara um grupo de seguidores por artes do seu sinistro magnetismo": "Incendiar Las Vegas era o seu derradeiro ato enquanto presidente, algo com que o Manson original sonhara na prisão – a América nas mãos de um criminoso psicopata de dedo no botão que dispararia os mísseis nucleares" (50). O romance entrelaça o uso do vocabulário do cinema, com descrições que remetem para o *close-up*, o plano sequência, o ritmo da montagem ou o uso do som para *dar a ver* o fora de campo, enquanto preenche a narrativa com os seus ícones, heróis, marginais e monstros. No final da sequência, pode ler-se as inscrições "amor" e "ódio" no nariz dos helicópteros, que cita essas mesmas inscrições nos nós dos dedos de Robert Mitchum no filme *The Night of the Hunter* (1955), um notável tratado da cultura americana, da sua violência, mitologia e *pathos*.

A sequência seguinte acompanha Wayne no que o protagonista descreve como um lugar que lhe relembrou um "set de um estúdio de cinema há muito abandonado", como "uma réplica da Sala de Guerra do Pentágono", onde para lá de mapa eletrónico que desenhava o território americano e lhe definia as grandes cidades, despontava no centro da sala "uma grande roleta transparente iluminada a partir de baixo", que "ia girando lentamente e as suas projeções varriam paredes e teto, pintalgando o mapa dos Estados Unidos e tudo o mais na sala com esquivas sequências de letras" (51). O espírito deste capítulo, na forma irónica com que se coloca Charles Manson a jogar à roleta russa com o destino do território americano, no direcionamento de seis misseis nucleares e as suas potentes ogivas, é decalcado de *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1965), um filme de Stanley Kubrick muitas vezes citado por Ballard. As criaturas do cientista, os seus presidentes robôs, tentam evacuar Las Vegas antes da explosão da bomba nuclear decisiva de Manson. Nas suas ações, os presidentes são também representação de paisagens da América e das suas heranças, com as suas características distintivas, que fazem parte da cultura popular: "Ajoelhado junto da cadeira, Manson olhava com indisfarçado terror o semicírculo de presidentes a rodeá-lo e a assumir posições como um conselho sénior prestes a dirigir-lhe uma repreensão formal. Jefferson mostrava-se

(49) Olá, América, p.214
(50) Olá, América, p.215
(51) Olá, América, p.218

reservado, como era seu apanágio, Dwight Eisenhower sorria, apesar de abatido, Truman, sempre prático, estava com pressa em despachar o assunto, Wilson era o típico eu cerimonioso e Nixon começara a transpirar de embaraço ante a sua semelhança física com aquele homem" (52).

Ballard associava a sua ligação à ficção científica à América, a um "futuro americanizado" (53). Até aos seus 30 anos, o escritor tinha lido muito pouca ficção científica, "à exceção dos contos e dos romances de H. G. Welles". Depois de sair de Xangai no fim da guerra, encontrou uma Inglaterra cativa de tradições e do sistema de classes, como uma velha senhora que "precisava de se deitar no sofá do psicanalista e ser analisada". O plano de Ballard era, então, questionar essa inércia, "desmantelá-la e perceber que criatura sairia dali". Os anos 1960 apresentavam um contexto de fortes mudanças, projetadas a partir da América, na abertura "dos primeiros supermercados" e "das primeiras autoestradas", no anunciar da "sociedade de consumo" que coincidia com a expansão da televisão, na difusão e na expansão dos seus conteúdos. É, então, aqui que se desenvolve o primeiro esboço de paisagem dos media, que parecia que iria impelir a que "todos se americanizassem, mais tarde ou mais cedo, quer queiramos quer não" (54).

Com o tempo, segundo o escritor, a "paisagem do consumo e do entretenimento" subjugou tudo o resto, e mesmo atendendo a que esta paisagem "é apenas papel de parede", não existe qualquer alternativa ao consumismo, não existe "competição pela atenção e imaginação das pessoas" (55). Na antecâmara do próximo capítulo desta tese, da Violência de Lazer e do seu regime 24/7, Ballard dizia-nos que seria necessário uma progressiva consciência dos cidadãos para este "ambiente de consumo", para que esse estado das coisas pudesse ser questionado e transformado. Quase que formulava o desejo da existência de uma "conspiração para manipular por detrás do ecrã", na "esperança de que as pessoas acordassem". Sem a necessária transformação, as pessoas simplificar-se-iam na categoria de consumistas, a "divagar" como zombies "num sábado no grande supermercado da vida". Como se antecipasse os ditames do seu derradeiro romance, *Reino do Amanhã*, Ballard anunciava que "debaixo da plácida superfície das suas mentes, os sonhos agitam estranhos fantasmas e pseudorreligiões" tuteladas por um estado fascista do consumo (56).

Olá, América! guarda para o epílogo uma réstia de otimismo, na assunção de uma narrativa pró-América, como confessava o escritor. Depois dos presidentes fuzilarem Manson, Wayne e os seus companheiros, acompanhados da trupe adolescente e mexicana de Manson, escapam a caminho da Califórnia nas passarolas do Dr. Fleming, com os presidentes-robôs que restavam a marcharem na

(52) Olá, América, p.241
(53) Ballard em entrevista a James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors (p.479)
(54) Ballard em entrevista a James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors (p.478)
(55) Ballard em entrevista a Zinovy Zinik, em 1998, Extreme Metaphors (p.361)
(56) Ballard em entrevista a Zinovy Zinik, em 1998, Extreme Metaphors (p.363)

mesma direção. A paisagem é renovada por um céu preenchido pelas passarolas solares de cristal. Uma continuidade na permanente obsessão de Ballard com as máquinas voadoras e a sua mitologia, na ligação com os primórdios dos Irmãos Wright, mas também o início de um novo ciclo, com renovadas preocupações de emparelhamento com a natureza, depois do desastre ecológico e climático que a literatura de Ballard antecipou para os nossos dias, algumas gerações depois dos seus avisos. Com alguns presidentes tresmalhados, enquanto uns quantos permaneciam orientados pelo Pacífico, o final do romance faz, então, a elegia de uma América que desaparecia, o território que despontara engrandecido pelos ecrãs da paisagem dos media, após a dinastia de Reagan, a necessitar de outros pais fundadores.

1.3 – Violência de Lazer

1.3.1 – 24/7

Encontramos em *24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono* (24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep, 2013) o contexto justo e afinado para o tempo em que Ballard desenvolveu a fase final da sua obra, designada por Violência de Lazer. Para o contexto do virar do milénio e dos anos que se seguiram, Jonathan Crary traçou um cenário de um universo talhado para trabalhar e consumir durante 24 horas por dia, 7 dias por semana. Perante esta escalada que objetivará declarar o sono como um inexplicável tempo morto e por isso fora do ciclo de imparável de produção, o autor (crítico de arte, ensaísta e professor universitário em Nova Iorque) circunscreve o sono como o derradeiro território do humano a conquistar, permitindo condenar-nos a uma vigília perpétua, no derrube da barreira definitiva à expansão do capitalismo.

No primeiro capítulo de *24/7*, Crary fala-nos do Pardal-de-coroa-branca, das suas migrações ao longo da Costa Oeste dos EUA, em que esta ave "altamente invulgar" consegue nesses períodos sazonais "ficar acordada durante sete dias". As características peculiares deste pardal ficaram no radar do Departamento de Defesa dos EUA, que tem investido somas relevantes na investigação, promovida em "diferentes universidades, sobretudo em Madison, no Wisconsin", de forma a escrutinar a "atividade cerebral" destas aves, com o objetivo de que o resultado dessa acumulação de dados "possa aplicar-se aos seres humanos". No futuro imediato, que atende também ao histórico de experiências várias promovidas pelas forças militares americanas ao longo do século XX (1), a ambição é fazer do "soldado insone" o protótipo do cidadão do futuro, que isentará progressivamente os humanos da necessidade de dormir, para funcionar, tal como uma máquina, com a máxima "produtividade e eficiência" (2): "O objetivo de curto prazo é criar métodos que permitam a um combatente não dormir pelo menos sete dias, e a longo prazo quem sabe o dobro desse período, sem deixar de manter um alto rendimento físico e mental". As experiências anteriores no controlo do sono, nos conflitos bélicos do século XX, fizeram uso especialmente de anfetaminas, o que permitia "estimular a vigília" dos soldados, mas que teve como reverso "défices cognitivos e psíquicos nefastos". Estas novas investigações apontam para uma outra via, designadamente a de "reduzir a necessidade de o corpo dormir" (3). O sucesso destes programas em contexto de guerra e o seu alastramento à sociedade iria permitir alinhar os humanos com os "mercados 24/7", no alcance de "uma infraestrutura global para trabalho e consumo

(1) O filme The Manchurian Candidate, realizado por Jonathan Demme em 2004, estabelece-se na Guerra do Golfo em 1990/1991 e coloca no centro da narrativa a toma de medicação pelos soldados norte-americanos que os colocam numa quase permanente vigília.
(2) 24/7, p.9
(3) 24/7, p.10

contínuos" (4).

Próximo do virar do milénio, foi desenvolvido um projeto singular de um satélite que refletiria a luz do sol durante a noite, de forma a extinguir a escuridão. Esse projeto, desenvolvido por um "consórcio espacial russo-europeu" encontrava no "lema da empresa" uma definição de um paradigma assente numa poderosa metáfora para um tempo de consumo ininterrupto: "(...) a luz do dia a noite toda". O projeto encontrou uma forte oposição da comunidade científica, que previu "consequências fisiológicas nocivas para animais e humanos" oriundas da "ausência de alternância periódica entre noite e dia", que resultariam na perturbação de "vários padrões metabólicos, entre eles o sono" (5). O consórcio, por outro lado, invocou a drástica redução do consumo de "eletricidade durante a noite", o que colocando os pesos da balança, a consequente "perda do céu noturno e da respetiva escuridão seria um preço baixo a pagar na redução do consumo global de energia". Se o projeto não se concretizou, para Crary ele afigurou-se como um exemplo extremo de um universo 24/7 que ambiciona "um estado de iluminação permanente" correlacionado com a já vigente "atividade ininterrupta de troca e circulação globais" (6).

Os livros de História e os clássicos da dramaturgia (7) desfiam inúmeras narrativas em que a privação do sono revela danos insanáveis para os seus portadores; essas mesmas histórias indicam exemplos da aplicação da privação do sono como tortura, "mas o seu uso sistemático coincide historicamente com a disponibilidade de luz elétrica e a existência de meios de amplificação constante do som" (8). O uso deste método com prisioneiros de guerra foi severamente incrementado no virar do milénio, sendo a prisão de Guantánamo exemplar, no modo como procurou associar a privação do sono ao quotidiano dos detidos, incluindo longos interrogatórios em compartimentos exíguos, em condições peculiares de luminosidade (alta intensidade) e de exposição sonora (alto volume): "Os detidos são obrigados a viver em celas sem janelas e sempre iluminadas, e têm de usar protetores oculares e auditivos que bloqueiam a luz e o som sempre que são levados das celas, de modo a inviabilizar qualquer consciência da noite e do dia, ou qualquer estimulo que lhes dê pistas da sua localização" (9).

Tal como Ballard, Crary descreve-nos um presente intensificado, apenas regulado pelo consumismo, numa generalização da "vida humana na duração sem interrupções, definida por um princípio contínuo". As definições correntes de passado, presente e futuro são irremediavelmente descontinuadas, assim como as bases que a vida humana atribuiu à História e a um otimismo no

(4) 24/7, p.11
(5) 24/7, p.12
(6) 24/7, p.13
(7) Em Macbeth, o maior castigo que Shakespeare impôs ao protagonista, após o assassinato do bom rei Duncan, foi a privação do sono do novo rei.
(8) 24/7, p.14
(9) 24/7, p.15

futuro, apontando a um progresso rasurado por "um tempo que já não passa, que vai além do tempo do relógio" (10). Este universo regido pelo princípio 24/7 apesar de manter "a aparência de um mundo social", desliza para um "modelo não-social de desempenho maquínico", que despreza a natureza humana em favor da eficácia e da adequação ao incessante território dos "mercados, de redes de informação e outros sistemas" comandados pela informática, como um *big brother* universal (11). Esse *continuum* da produção e do consumo deixa o humano vulnerável, exposto a uma aceleração que desrespeita os ritmos e a alternância do mundo que conhecíamos, alicerçado na mutabilidade entre "sono e vigília, iluminação e escuridão, justiça e terror" (10).

Se por um lado a privação do sono é para qualquer humano "uma expropriação grave do eu por forças externas, o estilhaçar calculado de um individuo", o capitalismo perspetiva o sono como um território inútil e de natureza passiva, responsável por "perdas incalculáveis que provoca no tempo de produção, na circulação e consumo", em colisão, portanto, com a filosofia e a voracidade do capitalismo do nosso tempo. Ao contrário das "necessidades aparentemente irredutíveis da espécie humana", como sejam a "fome", a "sede", o "desejo sexual" ou a "necessidade de amizade" que sofreram reconfigurações por forma a traduzirem-se em "formas mercantilizadas", o sono teima em escapar, em permanecer "uma anomalia incongruente", um espaço por colonizar, que "frustra e desconcerta quaisquer estratégias de o explorar ou reformular", o que impossibilita algo "inconcebível" num plano capitalista do mundo: "(...) não pode extrair-se dele nada que tenha valor" (12).

Esta indistinção entre dia e noite tem uma forte aplicação na configuração e desenho das cidades, com especial ênfase na iluminação urbana. No final do século XIX, a rede de iluminação pública estendeu-se de formar a observar "dois fins interligados: reduziu uma antiga ansiedade dos diversos perigos associados à escuridão da noite e alargou o horizonte temporal, logo a rendibilidade, de muitas atividades económicas". Numa espécie de antecâmara do capitalismo contemporâneo, esse arranque possibilitou uma metáfora benévola, ao associar um incremento de "segurança" com uma também crescente "prosperidade", induzindo uma leitura do capitalismo como um contribuinte do "reforço da existência social de todos" (13). As ruas e as praças do virar do milénio apresentam uma iluminação cada vez mais intensa e brilhante o que contribui para minar "as distinções entre dia e noite, entre luz e trevas e entre ação e repouso". Crary cita Maurice Blanchot, que leu estas cidades hiper-iluminadas como cenários associados "ao desastre", a um contínuo "estado de emergência", configurado num "céu vazio, onde nenhuma estrela ou sinal é visível, onde perdemos o rumo e a orientação se torna

(10) 24/7, p.16
(11) 24/7, p.17
(12) 24/7, p.18
(13) 24/7, p.24

impossível". O outrora planeta, que se dividia entre espaços urbanos e rurais, entre espaço público e domiciliário, "é reimaginado" para os ritmos de produção e consumo 24/7, de um território consignado ao "trabalho ininterrupto ou centro comercial sempre aberto", na contribuição para "a exaustão da vida e o esgotamento de recursos" apensos ao quotidiano proposto pelo capitalismo extremo (14) (15) (16).

Crary também traçou um paralelo entre o sono e a água, dois bens progressivamente escassos. A modernidade convencionou "o aceso universal à água potável", mas o incremento dos níveis de poluição dos lençóis freáticos impôs um caminho para a privatização desse tratamento e posterior fornecimento, na criação de uma cadeia de negócio. No cenário imaginado acima, criam-se condições para as "quais o sono precisa de ser comprado", acessível então apenas a uma população privilegiada, mesmo que se trate de um simulacro de sono, "num estado quimicamente alterado que só se aproxima do verdadeiro sono" (14).

O discurso de Hannah Arendt defendia, no contexto de ação de um individuo que ambicione a "eficácia política", a necessidade de estabelecer balizas claras entre a vida íntima (e privada) e a vida pública: "Sem esse espaço ou tempo de privacidade, longe da «luz implacável e crua da constante presença de outros no mundo público», não haveria qualquer possibilidade de alimentar a singularidade do eu, eu esse que poderia dar um contributo substancial em intercâmbios quanto ao bem comum" (17). Nessa conceção de singularidade atribuível a cada individuo, a que também Baudrillard se referia, o sono é uma peça fundamental ao assumir-se como um território que "não pode ser instrumentalizada ou controlado externamente – que escapa ou frustra as exigências da sociedade de consumo global". O sono também deve ser analisado para lá de um "esquema binário", pois a sua "profunda ambiguidade" tem um papel preponderante no estabelecimento de "distinções entre público e privado, entre individuo e coletivo, mas reconhecendo sempre a permeabilidade e proximidade delas". Se Ballard defendia a preservação da imaginação como a característica humana a defender como uma espécie em vias de extinção na savana africana, também Crary implica a sociedade na necessidade de preservação do sono, como "o mais comum e vulnerável dos estados comuns" do humano (18).

A alternância entre dias de trabalho e repouso vem desde culturas milenares, incluindo a suspensão do labor em parcelas de tempo entregue ao culto ou à oração; de referir o estabelecimento da semana dos sete dias pelos Mesopotâmios e Hebreus. Na era do capitalismo contemporâneo, o conceito de

(14) 24/7, p.25
(15) Crary relembra que "um dos encontros mais premonitórios com o lugar do espectral num mundo iluminado, sem dia nem noite, é o filme Solaris (1972) de Andrei Tarkovski" (24/7, p.27)
(16) "Os espaços públicos são totalmente pensados para dissuadir do sono, e muitas vezes incluem (...) o desenho serrilhado de bancos e outras superfícies elevadas que evitam que o corpo humano se recline nelas" (24/7, p.34)
(17) 24/7, p.29
(18) 24/7, p.32

fim-de-semana subsiste como um "resíduo moderno" dos progressos desenvolvidos ao longo da História para apartar tempo para o descanso, na classificação de dias de semana, feriados e pausas sazonais. Mas o ritmo 24/7 tende a diluir o conceito de paragem associado por exemplo aos fins de semana, pois escasseiam hoje "momentos, lugares ou situações em que podemos não fazer compras, consumir ou explorar os recursos em rede", num incessante consumo do tempo em "toda e qualquer vertente da vida social pessoal" (19).

A viragem do milénio intensificou a contante presença de dispositivos eletrónicos, de registo de som e imagem, o que diluiu severamente as fronteiras entre os universos público e privado, induzindo um estado de vigilância permanente, semelhante ao instituído por ditaduras e regimes dominados pela polícia militar, o que colocou, então, cada individuo "num lugar de escrutínio e regulação ininterrupta". Esses dispositivos e o seu uso contínuo proporcionam a ilusão da autonomia e da criatividade de cada individuo, mas esses objetos tecnológicos acabam a controlar o individuo e não o seu contrário. Além disso, ao contrário do asseverado "pelas mais recentes opções tecnológicas", o nosso presente intensificado tem assistido a um atrofiamento de "antigas noções de experiência partilhada" em detrimento das novas interações, que persistem em boicotar "as gratificações ou recompensas prometidas", gerando um acumulado de frustrações dentro da comunidade (20).

Em algo que também Ballard formulou em várias ocasiões, até meados do século XX, o avanço da tecnologia era sinónimo de prosperidade, de uma "automação benigna, que substituiu a mão de obra humana" ou que permitiu gradualmente a "eliminação da criminalidade e das doenças". Em oposição a uma ideia de avanço plural e comunitário, o universo 24/7 estabeleceu "objetivos individuais de competitividade, progresso, aquisição, segurança pessoal e conforto à custa dos outros". O despontar deste estado de coisas, que podemos associar aos anos 1990, com o surgimento das corporações gigantes da Microsoft e da Google, permitiu, então, a definição do presente intensificado sobre o qual assentou a fase derradeira da obra de Ballard: "O futuro está tão próximo, que só pode ser imaginado como contíguo com a aspiração ao proveito ou sobrevivência do individuo no mais superficial dos presentes" (21). Este avanço do neoliberalismo descartou o humano enquanto incrementava o prazer da propriedade, que se exemplifica com "o crescente tráfico de órgãos e de partes do corpo" humano como mais uma propriedade sujeita às "exigências do mercado" e aos objetivos de um lucro acumulado (22).

Os dispositivos eletrónicos que referimos acima são uma das principais ferramentas utilizadas nas

(19) 24/7, p.38
(20) 24/7, p.39
(21) 24/7, p.48
(22) 24/7, p.51

"estratégias de marketing das grandes empresas", numa aproximação às "formas mais avançadas de vigilância e análise de dados usadas por agências de espionagem". As imagens e os ecrãs são o principal atributo deste modo de vigilância, em que "uma navegação fortuita por uma única página da internet pode ser analisada e quantificada ao ínfimo pormenor no modo como o olho varre, pausa, se move e dá atenção prioritária a umas áreas em detrimento das outras": "De maneira passiva e frequentemente voluntária, colaboramos hoje na vigilância e extração de dados de nós próprios" (23).

Bernard Stiegler adicionou outra dimensão à relação transformadora com as imagens em movimento. Segundo o filósofo, na década de 1990, com o estender progressivo da internet, ocorreu uma progressiva "homogeneização da experiência percetual na cultura contemporânea", assente na "circulação global de «objetos temporais» produzidos em massa", designadamente "filmes, programas de televisão, música popular e telediscos". Se esta implantação destes "produtos audiovisuais culturais" pôde a princípio parecer apenas uma continuação da cultura popular edificada durante o século XX, por Hollywood, pela televisão e pelo rock n' roll, esta "sincronização em massa da consciência e da memória", conquistada pela circulação global daqueles objetos, foi responsável por uma "estandardização da experiência em tão grande escala", que provocou uma progressiva "perda da identidade e singularidade subjetivas" (24).

No capítulo 3 de *24/7*, Crary detém-se sobre uma pintura de Joseph Wright, *Arkwright's Cotton Mills by Night* (1782), que faz uma síntese do arranque da revolução industrial e prenuncia o capitalismo contemporâneo, ao representar a disciplina dos horários de trabalho como elemento fundamental para integrar o grande autómato da produção, sendo que Karl Marx terá intuído que esse despontar do capitalismo não poderia triunfar se ficasse refém da sazonalidade da agricultura. A pintura faz coexistir as fábricas que albergavam a produção, em "edifícios de seis e sete andares", com "uma zona rural florestada por domar", como se pretendesse retratar a antecâmara de uma mudança transformadora do planeta. No entanto, o que Crary quer destacar é a importância da iluminação naquela cena noturna, na interceção de "uma lua cheia que ilumina um céu repleto de nuvens" com "os pontinhos das janelas alumiadas por lamparinas nas fábricas de algodão". Assim, como um presságio para o modo de funcionamento 24/7, para o tempo de produção e consumo ininterrupto de um universo iluminado em contínuo, "a iluminação artificial das fábricas anuncia a implantação racionalizada de uma relação abstrata entre tempo e trabalho, independentemente das temporalidades cíclicas dos movimentos lunares e solares" (25).

(23) 24/7, p.55
(24) 24/7, p.57
(25) 24/7, p.69

Novo salto no tempo até ao pós-guerra e à década de 1950, em que se dá o "ponto de viragem" impelido pelo alastrar da televisão, na "apropriação do mercado do tempo e de espaços que estavam por anexar". Assim, a televisão penetrou no espaço privado com a sua luz, a contaminar o silêncio e a solidão, transformando o "estatuto de cidadão" em "estatuto de espectador", na primeira grande homogeneização de comportamento, assente num compromisso de passividade por parte do utilizador. Crary colocou a "pintura de Wright", em que "cada janela da fábrica iluminada pelas lamparinas que deixavam o trabalho prosseguir sem parar", em analogia com "uma imagem de um edifício de vários andares não muito diferente, em meados do século XX, com janelas iluminadas pelo brilho dos televisores". O autor assinalou a transformação, ocorrida nesses dois períodos, na revolução industrial e a meio do século XX, à custa da "instalação de fontes de luz" e a consequente "construção social do tempo" (26).

O hábito de consumo de televisão no quotidiano de largas franjas da população provocou uma "reorganização relativamente súbita e ubíqua do tempo e da atividade humana", em algo sem precedentes, mesmo comparado com o ocorrido com a rádio e mesmo o cinema, nas décadas anteriores: "Centenas de milhões de indivíduos começaram a gastar muitas horas repentinas de cada dia e cada noite sentados, mais ou menos parados, numa grande proximidade com objetos cintilantes e em emissores de luz". Tão relevante na transformação do humano, em algo com claras afinidades com o conceito de paisagens dos media formulado por Ballard, foram as "mudanças" impelidas pelas emissões televisivas no "mundo social externo" e na "paisagem psíquica interna, complicando as relações entre os dois polos", na impossibilidade de passar a discernir, como até então, entre mundos interiores e exteriores, assim como as paisagens consideradas fiáveis e verdadeiras do ponto de vista do humano (27).

A televisão foi, então, o tiro de partida, a partir dos EUA, para o estabelecimento de um mundo global. Crary assinalou que as emissões dos primórdios ainda permitiam o sono, o desligar na noite, mas a "mira técnica depois da meia-noite" parecia antecipar e "sinalizar as inevitáveis transmissões 24/7 que estavam por vir". Depois, nos anos 1970, "a televisão tornou-se uma figura nebulosa", como uma testemunha preferencial da "textura da modernidade e uma vida quotidiana alterada". Também como reflexo dos "efeitos do poder" e de tempos de paranoia a partir dos EUA e do assalto ao poder democrático do caso Watergate, a televisão era a paisagem da falsidade do mundo e eliminava qualquer posição donde se pudesse imaginar um mundo «verdadeiro» (28). Nos anos 1990 com o advento do VHS e a introdução das consolas de jogos, o utilizador abandonou o carácter passivo, mas

(26) 24/7, p.86
(27) 24/7, p.87
(28) 24/7, p.89

por outro lado viu o seu tempo ainda mais colonizado, com o neoliberalismo a encontrar nessa interatividade outras possibilidades comerciais e transacionais, "na extração de valor do tempo televisivo (29).

Na contemporaneidade, apesar das transformações operadas no contexto do que representa a televisão, amalgamada por "novos serviços, redes e aparelhos onde as suas aptidões e efeitos são permanentemente objeto de modificações", o funcionamento do universo 24/7 intensificou a dependência "do que é televisivo", de uma gama variada de ecrãs: "Os números da Nielsen referentes a 2010 mostram que o norte-americano médio consome conteúdos vídeo de tipos diferentes durante quase cinco horas por dia" (30). Este consumo persistente de imagens em movimento participa da criação de um "ambiente de vigília", associado ao universo 24/7, em todas as faixas etárias, mas com especial presença em "crianças cada vez mais novas", o que intensifica uma profética transformação do humano. Crary mostrava-se especialmente atento não apenas aos conteúdos emitidos pelos ecrãs, mas à televisão "como fonte de luz e som a que se é exposto" e citava Raymond Williams, na conceção de que a presença do ecrã televisivo "nunca envolveu apenas uma escolha de programas específicos; era uma interface mais promíscua com um fluxo de estímulos luminosos, ainda que com diferentes géneros de conteúdo narrativo". Em suma, mesmo sem determinar "a natureza exata da atracão fisiológica pela televisão", é indubitável a sua natureza aditiva. O ecrã televisivo (e os outros afins) não oferecem qualquer "recompensa" aparente ao utilizador, pois não proporcionam "sequer uma acentuada sensação de bem-estar ou prazer temporários": na presença defronte da televisão "não há nenhuma espécie de adrenalina ou corrente de sensação". Em algo que acerta com a leitura de Ballard, do progressivo falecimento da afeição como uma característica herdada da modernidade e do avanço da tecnologia, Crary dizia-nos que a ligação aos ecrãs se faz através de uma "lenta transição para uma vacuidade donde é difícil sair", como um sumário característico das adições tecnológicas: "pode regressar-se uma e outra vez a um vazio neutro com pouca afetividade de qualquer espécie" (31).

António Guerreiro também elogiou *24/7* como um diagnóstico do capitalismo contemporâneo, que "requer um tempo homogéneo global não sujeito a interrupções". Guerreiro destacava principalmente a "mobilização total" do capitalismo, como "uma guerra" para extinguir o sono. Neste universo, que está ligado "24 horas nos sete dias da semana", trabalha-se para aniquilar "o escuro e as sombras", para suspender a "alternância do dia e da noite". É um contexto voraz em que o ato de "dormir é uma interrupção do tempo do consumo, do trabalho e do empreendedorismo". O sono é considerado pelo

(29) 24/7, p.90
(30) 24/7, p.91
(31) 24/7, p.94

território do capitalismo, depois da globalização, como uma afronta, um "tempo inútil". O cronista e professor universitário também referiu os exemplos de Crary de "projetos grandiosos de iluminação que abolem a quietude da noite", enquanto citava um elemento estatístico elucidativo da transformação em curso: "um americano dorme hoje em média seis horas e meia, menos hora e meia do que a anterior geração". O universo 24/7 profetizou uma vigília tendencialmente "permanente", na imposição de "um tempo que não passa senão nos relógios", numa "cronologia sem História", que reduzirá o nosso mundo "a uma superfície horizontal, despolitizado e domesticado". E concluiu que com "o fim do sono" assente no "triunfo de uma duração sem quebras", para lá "da experiência empobrecida" resultante para o humano, ficamos próximos da perda do último grau de liberdade, "do fim do sonho" (32).

(32) Publico de 8 de setembro de 2017

1.3.2 – Noites de Cocaína

O romance *Noites de Cocaína*, publicado por J. G. Ballard em 1996, inaugurou o seu período designado por Violência de Lazer, e estabeleceu-se na Costa del Sol, no sul de Espanha, paisagem habitada por comunidades de ingleses reformados entregues em definitivo ao ócio e ao hedonismo, num contexto de futuro próximo, de século XXI.

O protagonista Charles Prentice, que acumula o papel de narrador na primeira pessoa e testemunha de Ballard, é um escritor de livros de viagens que, na chegada a Gibraltar, define esse lugar como "o último posto avançado do Império Britânico" (1), na antecâmara das paisagens que se sucederiam: "À primeira vista, parecia uma estância balnear arrancada a uma rochosa baía na Cornualha e colocada junto ao portão do Mediterrâneo, mas a sua verdadeira ocupação não tinha claramente nada a ver com paz, ordem e a regulação das ondas de Sua Majestade" (2).

O narrador, enquanto soltava a informação de que estava ali porque o seu irmão Frank estava detido em Marbella, estabelecia um contexto da infância dos dois na Arábia Saudita, com evidentes afinidades com a infância privilegiada do escritor na Xangai anterior à guerra, no retrato de um conjunto de "pequenas conspirações", arquitetadas pelos "rapazes mais velhos do Colégio Inglês de Riade", "um intrigante e misterioso mundo de vídeos clandestinos, drogas e sexo ilícito", que olhado a partir do presente parecia apenas ter "servido para manter juntos os expatriados britânicos, dando-lhes um sentido de comunidade". A infância dos dois rapazes colapsaria perante a morte da mãe, que deixara voluntariamente aquele "escorregadio mundo", numa "trágica tarde em que subiu ao telhado do Instituto Britânico para fazer o seu curto voo até à única segurança que conseguiu encontrar" (3). Como observamos muitas vezes na obra de Ballard, será mais uma narrativa a tentar resolver o passado, com este ingresso na comunidade de Estrella del Mar a funcionar como um regresso à infância na Arábia Saudita.

Charles que residia num apartamento no Barbican Centre (Londres), um complexo de edifícios que testemunhou a importância do movimento modernista do pós-guerra, encontrou na Costa del Sol, uma paisagem irreal, onde "se espalhavam campos de golpe e piscinas", que desafiava o tempo: "Cinco quilómetros para leste, passei por um elegante edifício de apartamentos contruído entre arbustos junto a uma curva da estrada costeira. As falsas colunas e pórticos romanos dir-se-iam importados de Las Vegas, comprados num leilão de um hotel falido, uma inversão do movimento que, nos anos 20, exportara para a Florida e a Califórnia, desmantelados e embalados em caixotes, mosteiros espanhóis

(1) Noites de Cocaína, p.7
(2) Noites de Cocaína, p.9
(3) Noites de Cocaína, p.10

e abadias sardas" (4).

Esta paisagem surge pela primeira vez na obra de Ballard numa nota de *The Atrocity Exhibition*, resultado também do conhecimento do escritor desses lugares, que visitava durante o período de Verão com a família. Essa nota anunciava que a "curiosa atmosfera dos *resorts* do mediterrâneo", estava a aguardar pacientemente o "seu cronista", como uma intuição para o papel a conferir a Charles Prentice. No mapa desenhava-se uma "cidade linear, com 3000 milhas de distância", que ligava Gibraltar ao norte de Atenas, e que se tornava "durante três meses", na "maior cidade do mundo", com uma população bastante acima da estimativa de "50 milhões". Uma "Flórida do presente na Europa", que afrouxava para níveis mínimos as convenções europeias, numa procissão "sem fim de hotéis, marinas e apartamentos". Já nos anos 1970, então, Ballard identificava "a peculiar geometria dos apartamentos" naquele lugar, que desarmava "o espírito milenar", e dotava os residentes de uma "autoconsciência" do "exato volume destes geralmente brancos apartamentos ou quartos de hotel" em contraste com a "luz mais sombria do norte da europa". Nesse período, o escritor ambicionava mudar-se para lá, para um território que anunciava sexo "estilizado" e "relações obliquas", já povoado por populações que "preferem não entender o que os rodeia, para que possam impor a sua imagem subjetiva por cima do mundo externo, um acordo comum em todos os psicóticos" (5).

Frank já descrevera ao irmão aquele lugar como uma miragem, algo que "não existe de verdade", algo que ele precisava, que procurara "toda a (...) vida": "Estrella del Mar não fica em parte alguma" (6). O irmão de Charles fora envolvido no assassinato de cinco pessoas, num incêndio na Residência dos Hollinger, ateado de forma premeditada, durante uma festa que celebrava a monarquia britânica. Frank declarara-se culpado. Na primeira visita à prisão, o irmão aparentemente despreocupado das acusações em que incorrera, espicaçava Charles a dedicar mais tempo àquele lugar: "É o futuro da Europa. Em breve, todos os lugares serão iguais a este". A literatura de Ballard respondia ao peculiar encontro dos irmãos com uma sucessão de imagens, no aparentemente inócuo gesto de acender um cigarro: "Tirou um cigarro do maço e esperou que o guarda se aproximasse para lho acender. A chama brilhou por baixo da usada tampa do isqueiro de latão, e o Frank olhou por instantes para o vapor ardente antes de aspirar o cigarro. No breve clarão, o rosto dele parecia calmo e resignado" (7).

Em entrevista a Damien Love, Ballard falou da génese de *Noites de Cocaína* e da ligação à Costa del Sol e de outros lugares do Mediterrâneo, da sua notável expansão, que ele pôde testemunhar. São territórios que o escritor apontou ao futuro, "enclaves com uma obsessão pela segurança com

(4) Noites de Cocaína, p.14
(5) The Atrocity Exhibition, p.100
(6) Noites de Cocaína, p.15
(7) Noites de Cocaína, p.21

vigilância com recurso a câmaras e seguranças armados, toda uma parafernália, como um estado de máxima segurança, reduzido ao tamanho de uma cidade". Numa clara importação de soluções já desenvolvidas nos EUA, estes empreendimentos replicavam essa obsessão e Ballard estava a lançar um dos seus avisos no preço a pagar na "coesão social" e "na vida cívica" dessas comunidades (8). Ballard assinalou o acumular de dispositivos eletrónicos nas residências dos subúrbios e que são ainda mais ostensivos nestas comunidades ao largo do Mediterrâneo, que fazem daquelas casas "autênticos estúdios de televisão", que impelia as pessoas para um "estilo interiorizado" de viver, que as "desliga do mundo exterior", como se fossem uma narrativa de um "programa ameaçador de televisão". Para o escritor isto prenuncia, em algo que desenvolveu em *O Reino do Amanhã*, um "totalitarismo a partir de dentro", em simultâneo "insinuante e subserviente", assente numa "monocultura de televisão", que grande parte da população do mundo ocidental já habita, "um lugar bem vazio" (9). Ballard no seu habitual elogio aos feitos recrutados a partir da imaginação humana, "imagina os historiadores", no final do século XXI, "a olharem para o século XX", iniciado pelo voo pioneiro dos Irmãos Wright, com passagem pela chegada à Lua e todas as descobertas científicas notáveis, a desembocar nos "bungalows fortificados e as suas câmaras de vigilância": "uma visão de pesadelo" (10). Esta entrevista também analisava o protagonista do romance, que a exemplo de personagens anteriores, é "mais um observador do que um interveniente no contexto". Ballard apresentou Charles Prentice com o seu "olhar treinado" pelo ofício de escritor de viagens, que devido a essas características e ao facto de ser "um visitante deste mundo estranho", permitia-lhe estar mais "desperto" para aquele cenário, "uma estranha costa onde os britânicos têm acostado nos últimos 30 anos". O escritor recordava que ao conduzir ao longo da costa se pressente esta estranheza, mas é necessário "estarmos dentro" para compreendermos a "psicologia emergente" partilhada por aqueles milhares de aposentados, que tudo investem na garantia de segurança, incluindo a disponibilidade para "sacrificar as tensões que representa viver uma existência ativa numa mistura cultural rica". Por isso, em *Noites de Cocaína* ensaia-se uma "solução extrema", onde o crime e a violência participarão do quotidiano (11).

No percurso de automóvel, o protagonista descrevia uma Andaluzia fabricada, numa sequência de imagens em movimento, onde uma paragem na "cidade velha", proporcionava uma visita a "uma aldeia temática dispendiosamente restaurada, com falsas ruas andaluzes, lojas antigas e mesas antigas espalhadas por debaixo das laranjeiras", como um cenário de papel (12). Estes cenários anunciavam uma sucessão de comunidades de britânicos instalados em conclaves congelados no

(8) Ballard em entrevista a Damien Love, em 1996, Extreme Metaphors (p. 321)
(9) Ballard em entrevista a Damien Love, em 1996, Extreme Metaphors (p. 323)
(10) Ballard em entrevista a Damien Love, em 1996, Extreme Metaphors (p. 324)
(11) Ballard em entrevista a Damien Love, em 1996, Extreme Metaphors (p. 322)
(12) Noites de Cocaína, p.27

tempo: "Embebidos em sol e ociosidade, passeando pelos campos de golfe durante o dia e dormitando diante da televisão por satélite ao fim da tarde, os residentes da Costa del Sol viviam um mundo sem acontecimentos". Os apartamentos e as casas com terraço encavalitadas ao longo da costa, providenciavam uma "arquitetura dedicada à abolição do tempo, como convinha à idosa população dos paraísos para reformados e ao ainda mais vasto mundo que estava à espera de envelhecer" (13). Charles escrevia mentalmente um artigo para uma publicação sobre viagens, dedicado àquele peculiar "mundo silencioso", um oásis fantasmagórico, disposto por tópicos que a sua investigação esperava deslindar: "a imémore arquitetura branca; o ócio forçado que fossilizava o sistema nervoso; o ar quase africanizado, mas de um norte de África inventado por alguém que nunca pusera os pés no Magrebe; a aparente ausência de qualquer estrutura social; a intemporalidade de um mundo para lá do tédio, sem passado, sem futuro, com um presente cada vez mais curto" (14).

Na chegada a Estrella del Mar, o protagonista deu conta da ausência de arranha-céus, enquanto observava a sucessão de casas de pescadores convertidas em bares e lojas de antiguidades. A comunidade parecia reforçada pela presença de livrarias, lojas de arte e de música, como Chelsea ou Greenwich Village nos anos 1960, incluindo a exibição de clássicos do cinema num anfiteatro ao ar livre, que numa das noites juntava a dupla Katherine Hepburn e Spencer Tracy, que fora um casal dentro e fora dos estúdios de Hollywood. Todo o desenho da cidade parecia não deixar traços por definir, com espaços públicos "arborizados e ajardinados", um "porto orlado de bares e restaurantes", onde "palmeiras e eucaliptos" ocultavam as "Villas confortáveis", como se todo aquele contexto fosse uma produção de estúdio, tão artificial como a presença de "areia branca importada" apensa a uma "marina cheia de iates de cruzeiro". Mas havia algo que de destacava naquele quadro, como a "proa altaneira de um transatlântico": "o edifício do Club Nautico, coroado pelos discos brancos das parabólicas" (15).

Um incidente no parque de estacionamento permitiu a Charles o primeiro vislumbre da presença de uma inusitada violência na comunidade de Estrella del Mar. Se era evidente a livre circulação de drogas e de oferta sexual no Club Nautico, Charles haveria de se tornar testemunha de uma aparente tentativa de rapto e violação no banco de trás de um automóvel, com vários espectadores a assistir, inertes ao desenrolar do acontecimento, incluindo a própria mulher, que se comportara como se aquilo fosse um ato normalizado ou parte de um simulacro para um público selecionado: "A mulher estava sentada no banco do passageiro do Porsche, com os pés nus a saírem pela janela e a saia pela cintura. A saliva do atacante brilhava-lhe nos cabelos loiros e o batom esborratado dava-lhe o ar de uma criança que

(13) Noites de Cocaína, p.29
(14) Noites de Cocaína, p.30
(15) Noites de Cocaína, p.31

acabasse de assaltar o frasco da geleia. Puxou as cuecas rasgadas e vomitou no saibro, depois estendeu a mão para o banco traseiro e recuperou os sapatos afastando do rosto os pedaços de forro do tejadilho. (...) Preparava-me para segui-la quando reparei na fila de carros estacionados diante do Porsche do outro lado do caminho de acesso. Vários dos bancos dianteiros estavam ocupados por casais, todos em traje de noite, com os rostos escondidos pelas palas baixadas. Tinham assistido à tentativa de rapto sem intervirem, como uma plateia num espetáculo privado" (16).

Como num policial, Charles começara a aceder aos primeiros indícios do incêndio na residência-palácio, o acontecimento central da narrativa, em que os 200 convidados dispostos junto à piscina, nada fizeram para socorrer quem estava no interior em chamas. No funeral das vítimas, Ballard investiu em longas sequências de imagens, em que descreveu as personagens como num guião de um filme, no cruzamento de características físicas e *close-ups* de rostos, de gestos e comportamentos que colocavam os personagens no presente, na relação com os outros, e com a carga dos acontecimentos passados, onde se destacavam um psiquiatra e uma médica, reiterando o interesse do escritor nos cientistas, sempre personagens relevantes e de modos e condutas perversas. Durante o serviço fúnebre uma das personagens confidenciará a Charles o primeiro sintoma do lazer da violência daquela comunidade, ao descrever aquela tragédia como "o género de tragédia que aproxima as pessoas": "Estrella del Mar ficou mais unida depois de tudo isto" (17).

Ballard dizia ter escrito *Noites de Cocaína*, apoiado num misto de investigação, trazida do conhecimento daqueles lugares, com a criação de uma "Palm Springs imaginada", um cenário a apontar ao que seriam "os subúrbios da América do Norte e do norte da Europa" no final do século XXI, "em que toda a gente estará de férias permanentemente", em que "lazer e trabalho vão mesclar-se", para que possamos concretizar todo e qualquer "capricho" numa celebração hedonista "ao ritmo das novas tecnologias" (18). Em resposta a Damien Love, que afirmava ter encontrado em *Running Wild*, romance de Ballard publicado em 1988, as primeiras preocupações dele com as "implicações da vigilância pública e de comunidades fechadas", o escritor confirmava que o seu fascínio duradouro por estes *resorts*, como um "protótipo das iminentes sociedades de lazer do futuro", onde ele identificou "crescentes tons soturnos, em que pessoas estão num estado tão confortável que se entregam facilmente a predadores" e, nesse sentido, também refere *Vermilion Sands* (contos publicados entre 1956 e 1970), em retratos de estâncias balneares "futuristas e estilizados", povoadas por estrelas de filmes e ricos "decadentes", que "passavam o dia de forma ociosa, satisfazendo todos os desejos

(16) Noites de Cocaína, p.53
(17) Noites de Cocaína, p.56
(18) Ballard em entrevista a James Goddard e David Pringle, em 1975, Extreme Metaphors (p. 88)

através de tecnologia avançada, drogas e conflitos psicológicos". Estas ideias culminaram em *Noites de Cocaína* e nos romances seguintes num laboratório que pretendia experimentar "a necessidade de doses bem medidas de violência para espoletar a imaginação de uma sociedade flácida e aborrecida" (19).

John Gray entrevistou Ballard, submetido ao mesmo eixo, ao indicar que muitos dos seus romances "sugerem que, ao proporcionarmos essas fantasias de hostilidade, podemos estar a abrir um caminho para as liberdades individuais". Ballard enquadrou o ocidente como um "mundo muito conformista", pois apesar das notícias das guerras e da pobreza em outras partes do mundo, da existência de algumas "tensões sociais", o nosso contexto é de "tempos prósperos sem precedentes". Uma maioria clara subscreve "os valores humanistas e liberais das sociedades sociais democratas" e como moeda de troca "aceitamos enormes intromissões nas nossas vidas da parte do estado: a forma certa de educarmos as nossas crianças, a forma certa de tratarmos as nossas mulheres e maridos, a forma certa de nos comportarmos no trabalho". Temos, então, uma existência definida por convenções e circunscrita por leis, que nos governam "quase todo o tempo das nossas vidas", incluindo "a pureza da comida que ingerimos, a água que bebemos, o tipo de planta que podemos ter nos nossos jardins" (20). Mas, segundo o escritor, "estamos a ser sufocados" por todo este controlo e "os seres humanos não são as criaturas sãs, sensíveis e pacificas" que julgamos. Ballard recordava-nos que "somos potencialmente extremamente cruéis e violentos" e estas características não ficaram "enterradas no nosso passado ancestral", como comprovam os acontecimentos recentes na "terrível guerra da Jugoslávia", ou "nas guerras tribais do Ruanda". Mesmo nas nossas sociedades aparentemente domadas do ocidente, esses impulsos de crueldade e violência estão "sob a superfície" e saltam à vista em "jogos de futebol, combates de boxe" e outros "desportos brutais" com os quais temos uma franca ligação. À enunciação de Gray de que "o animal humano nunca será completamente domesticado", Ballard respondia que "retiramos muitos benefícios por nos comportarmos, por agirmos de modo civilizado"; ou seja, "nós não obedecemos aos limites de velocidade e sinais de trânsito por medo da polícia, nos fazemo-lo por interesse próprio", pois queremos chegar a casa a salvo (21). No entanto, este adormecimento por vezes rompe-se: "Nós vivemos em casas onde há quartos na cave que nunca foram abertos. Agora como antes temos um vislumbre desses quartos e há estranhos e velhos gabinetes e estranhos instrumentos musicais. Que tipo de tonalidades é que tocarão, pensamos, ali pousados na poeira?". Ballard exemplificava com fotografias antigas, em que figuram "os nossos

(19) Ballard em entrevista a Damien Love, em 1996, Extreme Metaphors (p. 320)
(20) Ballard em entrevista a John Gray, em 2000, Extreme Metaphors (p. 377)
(21) Ballard em entrevista a John Gray, em 2000, Extreme Metaphors (p. 378)

avós e os seus parentes" e que talvez digam muito sobre a nossa existência, sobre "um canto escuro da psique humana que nos intriga" e que o escritor nos convidava a "explorar", como quem investiga "um assassínio misterioso", um "estranho evento do passado humano", que nos interessa compreender (22).

Hans Ulrich Obrist citou Ballard em 1971, onde o escritor estabelecia para a "violência o mesmo papel nos anos 70 e 80 que o sexo teve nos anos 50 e 60" do século XX. Eram os tempos de *The Atrocity Exhibition* e de *Crash*, em que os romances avisavam para "a morte das sensações" e da afeição, de uma progressiva alienação, distante da importância de experienciar. Nesse contexto, o acidente de automóvel" era, quase sempre, "o único ato de violência que muitos de nós na Europa ocidental se envolveria", sendo talvez "o acontecimento mais dramático das nossas vidas e para alguns a causa de morte". Mas, no virar do milénio, Ballard advogava que a violência "continuava a ter um papel determinante na nossa imaginação". E o escritor também via nisso janelas que era necessário continuar a perscrutar, "na necessidade de quebrarmos as convenções que regulam as nossas vidas". E assim, essa "profunda e inquieta violência", emergia em disputas na estrada, na pornografia disponível na internet, nos desportos ou nos programas de *reality shows* (23).

Depois de Frank recusar vê-lo após a audiência no tribunal, Charles decidiu permanecer em Estrella del Mar, para mergulhar naquele lugar, enquanto habitava no apartamento do irmão, no início de um envolvimento com aquela comunidade que o protagonista entendia como uma necessidade para resolver o enigma do crime. Estrella del Mar confirmava a paisagem que Charles encontrara ao longo da costa, com aldeamentos que se justapunham e que albergavam reformados "embalados num sonho de sol de que nunca acordariam", como se fossem já "fantasmas de si mesmos": "As fachadas brancas das *villas* e dos prédios de apartamentos eram como blocos de tempo que tivessem cristalizado junto à estrada" (24). O protagonista poderia, então, redigir um dos seus artigos para uma revista de viagens, definindo aquele lugar, na primeira aproximação, a uma comunidade do futuro, com uma forte presença cívica e cultural, com ruas repletas de galerias de arte, clubes de teatro e coros, piscinas alagadas pelo sol do Sul, mas também uma circulação às claras de drogas e esposas que se prostituem para sacudir o tédio.

No encontro de Charles com Paula Hamilton, no apartamento do irmão, reiteram-se as dificuldades dos protagonistas masculinos de Ballard em lidar com as mulheres, como se elas fossem outra espécie, quase intangível. Na procura de sondar a responsabilidade do irmão no crime, Paula respondeu que

(22) Ballard em entrevista a John Gray, em 2000, Extreme Metaphors (p. 379)
(23) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p. 388)
(24) Noites de Cocaína, p.70

nada sabia: "Uma das janelas do inferno abriu-se inesperadamente. Quando voltou a fechar-se, tinham morrido cinco pessoas" (25). Pela primeira vez, Charles intuiu a impossibilidade de atribuir culpados, como se aquele lugar, aquela "Zombielandia" (26) habitada por 50.000 britânicos, detivesse a autoria daquele trágico evento. Num processo que Ballard utilizava em vários dos seus romances, e que incrementava o tom policial, o romance fez uso de uma elipse dir-se-ia cinematográfica, e no final deste capítulo (o sétimo) o protagonista foi atacado no apartamento, em algo que depois se confirmará como um simulacro de estrangulamento, sendo que no início do capitulo seguinte encontrávamos Charles a ser interrogado pelo comissário da policia (Cabrera), na fixação de um *raccord*, para só depois conhecermos a ação situada entre os dois momentos da elipse.

A próxima paragem foi a casa dos Hollinger, agora uma escultura depenada pelo fogo e que contribuiu para Charles prosseguir a sua integração naquele reino da violência, um processo iniciado na sequência do estrangulamento, como se o protagonista tivesse sido infetado por um vírus. O primeiro enquadramento, ainda largo, da casa dos Hollinger, é descrito como um panorama infernal devedor de uma paisagem do surrealismo: "A nuvem de pó e cinza levantada pelas rodas do carro de Cabrera, à nossa frente, ocultou as encostas das colinas, uma mortalha esbranquiçada que redemoinhou entre as palmeiras e desceu sobre os caminhos de acesso às elegantes *villas* que ladeavam a estrada. Quando se dissipou, avistamos a casa dos Hollinger no alto da sua montanha de fogo, uma vasta grade de lareira atafulhada de brasas apagadas" (27). Os escombros daquela casa incendiada revelaram hábitos e intimidade dos seus ocupantes, incluindo trocas de parceiros sexuais e uso de drogas duras, como se o incêndio castigasse um conjunto de vícios e comportamentos obscenos, uma degeneração das tradições da Grã-Bretanha, pois os residentes daquele palacete eram uma espécie de representação da aristocracia inglesa.

Apesar da tragédia, Estrella del Mar continuava a pulsar, em inúmeras atividades cívicas e lúdicas, um compromisso evidente da comunidade, em ensaios de coro numa igreja anglicana, em aulas de escultura, em clubes de teatro que anunciavam um ciclo de peças de Harold Pinter: "Mau-grado o assassínio dos Hollinger, Estrella de Mar, mostrava-se tão séria nos seus prazeres como uma colónia de Nova Inglaterra no século XVII" (28). Os diálogos do protagonista com Paula Hamilton, além de apresentarem a comunidade, esticavam dilemas morais, com ingredientes polvilhados de sexo, prostituição e violações, como se o personagem da médica procurasse, a exemplo de Helen de *Crash*, destravar os imbróglios morais de Charles, estando este a trabalhar numa pesquisa, em perceber o

(25) Noites de Cocaína, p.81
(26) Noites de Cocaína, p.83
(27) Noites de Cocaína, p.94
(28) Noites de Cocaína, p.108

que "dá corda aos relógios" em Estrella del Mar. Em simultâneo começávamos a conhecer os restantes personagens, que conferiam as tipologias de romances anteriores (psiquiatra, médica), mas em que se destacava o instrutor de ténis, Bobby Crawford, que haverá de replicar-se no apresentador de televisão do derradeiro *O Reino do Amanhã*. Com este personagem, a presença da máquina de ténis e das aulas de natação nas páginas do romance intensificam-se no desenho de uma hipérbole, como se todos aqueles comportamentos "excessivamente saudáveis" fossem afinal pouco saudáveis, uma obsessão pela saúde e pelo exercício que são sintomas de um definhamento mental (29).

A visita às ruínas da outrora residência dos Hollinger também trouxe um elemento que definiu as imagens como algo determinante na narrativa, como um elemento que transforma o humano, em algo que veremos detalhado na terceira parte desta tese, dedicada à filmografia de David Cronenberg, que podemos exemplificar com o filme *Videodrome* (1983). A imagem assomou, então, como protagonista, sob a forma de uma cassete VHS que o protagonista encontrara, e que continha um filme pornográfico. Esse filme, que estava a ser visionado por uma das vítimas do incêndio durante o evento, tinha interpretes da comunidade e incluía uma violação. Para nos certificarmos da importância das imagens, destas imagens, Ballard ocupou cinco páginas do romance para detalhar o conteúdo do filme e as suas implicações e simulacros: "Fiquei a ver a violação seguir o seu curso, tentando evitar os olhos desesperados esmagados contra a colcha de cetim. A noiva já não estava a representar nem a colaborar com a câmara. O filme lésbico fora uma armadilha destinada a atraí-la àquele apartamento anónimo, a *mise-en-scène* da verdadeira violação para a qual as damas-de-honor, mas não a heroína, estavam preparadas" (30).

As imagens e os ecrãs são um dos fios condutores tanto da obra como do discurso de Ballard, como vimos na fase da Paisagem dos Media, com extensão, na transformação da difusão das imagens e no cerco ao humano, na fase derradeira, da Violência de Lazer, designadamente, nos processos de vigilância e de apelo ao consumo. Em 1978, em entrevista a Jon Savage, Ballard prescrevia a necessidade do visionamento de "pelo menos três ou quatro horas de televisão por dia", de forma a mantermos uma ligação com o mundo, caso contrário "quebraríamos uma corrente de consciência" com o que "está a acontecer". O escritor também deixava um dos seus presságios, apontado a uma distância de 20 ou 30 anos, como a "grande revolução" que significaria a "introdução de câmaras no domicílio que permitiriam uma espécie de estúdio caseiro, que possibilitaria a difusão das nossas imagens para todo o lado, um novo tipo de realidade, uma realidade eletrónica". Numa plataforma aproximada ao Youtube, que tem uma larga presença no quotidiano de uma grande parte da

(29) Noites de Cocaína, p.83
(30) Noites de Cocaína, p.118

população, Ballard adivinhava possibilidades como nos tornarmos no "centro de uma espécie de serie *non-stop*": "Podemos até partir o *Key Largo* e o *Casablanca* aos pedaços até nos tornarmos o Bogart" (31).

Nesse século XXI que Ballard desvendou, o futuro seria com mais horas despendidas em casa (com a diminuição de horas entregues ao trabalho), em oposição ao século XX, que foi "a era da mobilidade", também devido à importância do automóvel. Rodeados por computadores e outros ecrãs, e por uma torrente de informação, o tal circuito interno de televisão espoletará "um reino de experiências sociais e sexuais", facilitados pelos dispositivos eletrónicos. Mas o maior progresso que Ballard advogava nesta forma de relação com as imagens era a "possibilidade de explorar extensivamente psicopatologias sem o crivo e a limitação da moralidade". Na possibilidade de realizar estas simulações no espaço íntimo do domicílio, poder-se-ia "normalizar desvios", como "molestar senhoras de idade ou cortar o rabo de cavalo a raparigas jovens no autocarro", sem o perigo de colidir com "o outro" ou "o espaço do outro", permitindo, assim, suprimir o "carácter corruptivo e degenerativo" de certas condutas, que se transformariam em algo "benigno" ao invés de "desviante" (32). Esse papel transformador das imagens com a nossa perceção, designadamente da violência, está bem presente no desporto, como veremos a propósito de *O Reino de Amanhã*. Ballard dizia-nos que o desporto, devido à presença das imagens, "deixou de ser apenas uma competição de perícias, desafio e coragens entre equipas" e gradualmente passou a normalizar "as feridas nos corpos nos jogos de rugby", "os danos cerebrais resultantes dos combates de boxe" ou "as mortes das colisões" dos automóveis da formula 1, espetáculos de "dor, mutilação e morte", algo que seria certamente considerado um "comportamento desviante de quem participa", caso não existisse a "figura do espectador" (33). Ballard voltou à ideia do circuito de televisão domiciliária, afirmando que substituirá as notícias dos canais convencionais, cada vez mais uma "irrelevante mistura de informação sobre um espaço externo largamente ficcional". Várias vezes nos anos 1980, Ballard afirmou o estado "obsoleto" dos canais de televisão, que deveria "juntar-se ao design urbano das cidades industriais e à arquitetura dos arranha-céus como parte dos resíduos dos sonhos das gerações passadas". Progressivamente, em paralelo com o consumismo, a televisão tornou-se um difusor de uma "versão higienizada da sexualidade e da violência", sendo que "estas duas atividades fundamentais da vida humana" apenas serviam os conceitos e os propósitos da publicidade, um sucedâneo das janelas abertas pelos anos 1960, mas enfiadas num "beco sem saída", o que tornou a televisão "um sintoma das fragilidades do capitalismo" (34). O espectador, que

(31) Ballard em entrevista a Jon Savage, em 1978, Extreme Metaphors (p. 114)
(32) Ballard em entrevista a Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors (p. 127)
(33) Ballard em entrevista a Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors (p. 128)
(34) Ballard em entrevista a James Verniere, em 1988, Extreme Metaphors (p. 231)

acumularia as funções de produtor dessas imagens produzidas pela singularidade do seu canal, poderia assistir a "notícias reais", que poderia editar como num estúdio de Hollywood, na montagem das "rushes" daquele dia. Ballard exemplificava com imagens de uma filha a saborear o seu primeiro gelado, ou a chegar a casa vinda da escola com a sua nova amiga. Se à partida, parece um conteúdo excessivamente "mundano", celebraria o "mundo real que interessa", as imagens dos próprios, como uma sucessão de "filmes caseiros", numas férias permanentes. É claro que podemos pensar nas possibilidades, no conteúdo sexual, do registo de "uma câmara a cores 3D num quarto", mas os acontecimentos do quotidiano passariam a ostentar uma grandeza, como poder rever-se, no prazer de olhar o "seu filho de dois anos enquanto ele se baba para cima de si". Isto permitiria um *continuum* de imagens, na organização diária, mensal, ou da década das imagens, que "prolongará os melhores momentos da nossa existência". Segundo o escritor seria uma oportunidade renovada de "estarmos vivos", pois como temos existências cada vez mais afastadas do perigo e da subsistência com dificuldades, ao contrário da passividade que parece estar inerente ao consumo destas imagens, seria uma forma de "trazer à tona" comportamentos que obliteramos, no dar a ver renovado das "maravilhas e do mistério da vida" (35).

Os encontros do protagonista com os vários personagens preconizam um percurso na descoberta de Estrella del Mar, com um nome a despontar de modo recorrente: Bobby Crawford. É descrito como alguém dotado de bonomia, que procurava desabituar as pessoas da comunidade dos tranquilizantes receitados pelos médicos, em especial o psiquiatra Sanger. Perante um tédio espalhado por toda a povoação, as drogas fornecidas pelo instrutor de ténis "impedem as pessoas de enlouquecer", em oposição aos tranquilizantes, definidos como "as drogas verdadeiramente perigosas", paralisantes (36). Crawford começara a fazer-se notar a Charles como o motor daquela engrenagem, de uma normalidade que incluía crimes e violência, violações e assassinatos. O romance explicitará a definição de Ballard, no emparelhamento de Crawford com o Vaughan de *Crash*, como "messias depravados". O escritor enquadrava-os como "psicopatas bem-intencionados", dotados de "zelo de espírito", com o propósito de "fazer o bem", de auxiliar a "desmontagem de bloqueios" no acesso no espaço público a uma espécie de verdade. São, em suma, "redentores de pequena escala" (37).

A geometria e o urbanismo são elementos que permitiam a Ballard uma riqueza de detalhes e uma eficácia na definição do contexto. Nos passeios por Estrella del Mar, assinalava-se uma dívida do escritor pelos feitos e ideias do modernismo, na visita ao uma igreja anglicana: "(...) uma estrutura

(35) Ballard em entrevista a Christopher Evans, em 1979, Extreme Metaphors (p. 130)
(36) Noites de Cocaína, p.123
(37) Ballard em entrevista a Damien Love, em 1996, Extreme Metaphors (p. 326)

geométrica e branca que era uma versão modesta da capela de Ronchamp de Le Corbusier, mais cinema da era espacial do que casa de Deus" (38). Mas o que predominava era uma paisagem onde o "crime se tornara uma arte do palco", um cenário montado na "encurvada encosta da colina sobranceira à povoação", que "parecia um anfiteatro aquecido pela luz do sol matinal" com os residentes a assistirem a partir das varandas, como *voyeurs* auxiliados por binóculos, a delitos e outras transgressões, ou às ações da Guardia Civil no seu encalço (39). É neste desenho de cidade que Charles se movimenta, perdido num labirinto de inúmeras saídas, tantas quantas as possibilidades ficcionais espoletadas pelo crime do incêndio, como num filme de suspense escrito por Patricia Highsmith, apoiado nos seus desafios morais e nos espelhos, perspetivas e propriedades das imagens em movimento: "De costas voltada para a lareira, quase conseguia ver a cama com a sua colcha azul e o seu ursinho de pelúcia, e a sobrinha dos Hollinger com o seu vestido de noiva, e as sinistras damas-de-honor. Fiz, com os dedos, uma esquadria diante dos olhos, tentando colocar-me onde a mulher que empunhara a câmara estivera. Mas as perspetivas do quarto eram enganadoras. As posições das janelas, da varanda e da porta espelhada estavam invertidas, e calculei que a violação fora filmada refletida num segundo espelho, invertendo a cena numa tentativa de disfarçar os participantes" (40).

Crawford desfilou pela primeira vez no romance como um James Dean, de óculos escuros e de "cabelos louros" que "brilhavam depois do duche", "blusão de couro preto", montado num Porsche que produzia "um ronco gutural" (41), o grande animador, então, na órbita do Club Nautino e da sua comunidade de crime, sempre disponível para orquestrar assaltos e encenações de prostituição, coadjuvado por uma força policial de voluntários, com os seus Land Rovers, que facilitavam renovadas celebrações da violência, em eventos como "ritos pagãos do mundo moderno" (42). Charles prosseguiu com as suas visitas aos membros proeminentes da comunidade e assistimos à sua mutação, a um personagem progressivamente mergulhado, envolvido com a violência e as suas latências. No encontro com Dr. Sanger, o psiquiatra fez o contraponto com a virtude das ações do instrutor de ténis: "O Crawford gosta de manter a panela agitada, mas por vezes vai demasiado longe" (43). Sanger lançou questões decisivas, na dificuldade em "ativar as pessoas", em "dar-lhes um sentido de comunidade". Assinalou o desinteresse pela política, entregue a "uma casta de profissionais". O investimento na fé religiosa revelava-se dificultado pela necessidade de um enorme "empenhamento imaginativo e emocional", mais ainda para quem "está zonzo do comprimido para dormir que se tomou na noite

(38) Noites de Cocaína, p.129
(39) Noites de Cocaína, p.137
(40) Noites de Cocaína, p.143
(41) Noites de Cocaína, p.151
(42) Noites de Cocaína, p.149
(43) Noites de Cocaína, p.162

anterior". O psiquiatra forneceu, então, a primeira senha, ao determinar o crime e a transgressão como o único modo de "mobilizar" a comunidade, de forçar o seu movimento num conjunto mais ou menos articulado de ações "que, não sendo forçosamente ilegais, nos provocam e canalizam a nossa necessidade de emoções fortes, aceleram o sistema nervoso e fazem funcionar as sinapses entorpecidas pelo ócio e inação" (44). Por isso, o incêndio do palacete dos Hollinger talvez pudesse dispensar a autoria de um ou mais indivíduos, para ser percecionado como uma conspiração de uma comunidade. Sanger iria mais longe, como um porta-voz de Ballard e apontava um possível devir, um mandamento da fase da Violência de Lazer: "Em Estrella del Mar, como em todo o lado no futuro, os crimes não têm motivos. O que deve procurar é alguém sem qualquer motivo aparente para matar os Hollinger" (45). O psiquiatra também aproveitou o encontro com o protagonista para o analisar e para o sugar para a narrativa da violência e transgressão. Sanger disse que Charles, tal como no passado encobrira o irmão e ficara com as culpas dos seus pequenos assaltos, também agora procurava salvar Frank. Mas, talvez não seja apenas isso, pois Sanger identificou em Charles uma inveja: ele cobiçava as ações, os crimes atribuídos ao irmão.

Jeannette Baxter questionou Ballard sobre a sua "investida", nos últimos romances, que testavam a "teoria controversa" de que "a transgressão e o crime" surgem como "correções legítimas para a inércia social". A investigadora de literatura moderna assinalava a inquietação de sujeitos "revigorados por atos de violência e resistência" e as possíveis implicações nos desafios morais "apresentados ao leitor". Ballard respondeu com a sua habitual ambiguidade, estabelecendo uma distância entre os seus desejos e o seu laboratório de ideias e apontou a transgressão e o crime como "possibilidades extremas, que poderão ser reais devido à sufocante pressão do conformismo que nos cerca". Se por um lado, os seus "romances oferecem possibilidades extremas que eventos futuros podem ou não validar", como "previsões meteorológicas de longo prazo", não deixou de assinalar um crescente "tédio e vivência apática" das populações como possíveis contributos para "crimes sem sentido", como os massacres de Hungerford e Columbine, ocorridos nos EUA e que dizem muito "sobre a psique do ocidente" (46). Como deixou claro em entrevistas já citadas, os humanos não são "criaturas morais" por natureza, mas por "vantagens mútuas": "Os seres humanos têm um instinto extraordinário para a autodestruição". Baxter também relembrou o prefácio de *Crash*, onde Ballard diagnosticara a "morte do afeto, como a culminação da doença do século XX". Ao pedido para apontar um prognóstico para o fim do século XXI, o escritor hesitou na possibilidade de "algum prodígio da tecnologia" poder

(44) Noites de Cocaína, p.169
(45) Noites de Cocaína, p.171
(46) Ballard em entrevista a Jeannette Baxter, em 2004, Extreme Metaphors (p. 412)

"suspender o caminho para o tédio e o conformismo". Ele preferia acreditar que por entre esse sonambulismo será possível alcançar um "vasto território" que o humano sempre "hesitou em tocar": "a sua própria psicopatologia". Em algo que também vimos testado na fase derradeira da sua obra, essa "aventura" extrema "espera-nos" de "portões abertos", numa "psicopatia eletiva" que encontrou brechas no passado recente, na "Alemanha nazi" e na "Rússia comunista", por exemplo, mas que resultou em "pesadelos que fizeram" a História da humanidade (47). Por isso, se tivesse de apontar uma ideia de futuro, o escritor preconizou que se travaria uma "gigante luta darwiniana entre psicopatias competitivas", onde a tecnologia e as imagens serão ingredientes fundamentais (48).

O tema da ausência do pai, presente em vários romances de Ballard e com nuances associadas à sua biografia, pontua o romance, associado à memória de uma mãe possessiva e ao remorso pelo seu suicídio, que juntou os dois irmãos, num passado que ficara por resolver. A relação de Charles com Paula, que fora amante do irmão, surge enriquecida de simulacros e de imagens que também convocam a mãe, materializada num xaile que Paula usou durante uma cena de sexo com o protagonista: "Sob muitos aspetos, o sexo que acontecera entre nós fazia parte de um outro filme. Tinha-me imaginado no papel de Frank, e a Paula no de amante dele, como se só a imagem pornográfica de nós mesmos pudesse verdadeiramente juntar-nos e trazer à superfície o afeto que sentíamos um pelo outro". As cenas de sexo que envolvem o protagonista relembram a exploração da intimidade dos corpos em *A Bondade das Mulheres* (também com ecos da biografia do escritor, com a irmã da esposa, recentemente morta), simultaneamente íntimo, exploratório e subversivo, um pouco distante do sexo técnico e maquinal de *Crash*, com a parceira a desafiá-lo a penetrá-la no ânus: "Olhei para o sedoso rego, para a fina penugem que lhe cobria a base da espinha. Quando lhe acariciei as ancas, os meus dedos tocaram o que parecia ser a linha traçada na pele macia. Uma crista de tecido encurvava-se à volta da anca até aos rins, o vestígio já quase invisível de uma antiga operação cirúrgica". A continuação da exploração, de grande intimidade e até calorosa, aproximou-se do desvendar da trama, quando o protagonista descobriu a cicatriz no corpo da mulher que a colocava dentro do filme porno que Charles encontrara, que se iluminava agora como uma projeção, que atribuía às imagens uma qualidade singular, a revelação de um mistério: "Enquanto acariciava suavemente as costas dela, recordei a mesma caixa torácica alta, a cintura fina e as largas ancas de nadadora. Tinha empunhado a câmara, com o saco da bateria e pender-lhe do ombro, e filmara as damas-de-honor a acariciarem a noiva com o seu vestido de casamento, e a cópula voluntária dessa mesma noiva com o garanhão desconhecido. Partilhara o pânico de Anne Hollinger ao ser violada pelos

(47) Ballard em entrevista a Jeannette Baxter, em 2004, Extreme Metaphors (p. 413)
(48) Ballard em entrevista a Jeannette Baxter, em 2004, Extreme Metaphors (p. 414)

dois homens que tinham irrompido no quarto, mas a câmara continuara a gravar, registando o corajoso sorriso que marcara o fim do filme" (49).

Depois, o romance testemunhou o progressivo arrastamento de Charles para a causa de Bobby Crawford, a de fazer de Estrella del Mar, "o protótipo de todas as comunidades de lazer do futuro" (50), da mesma forma que Vaughan, em *Crash*, procurara envolver James no seu projeto científico peculiar. As conversas com Crawford, perante um novo projeto, atribuíam uma clara importância às imagens, aqui conotadas com uma obsessão pela segurança dos residentes, assente numa dispersão de câmaras de vigilância, proporcional à obsessão pelo crime, pelas infrações do lazer proporcionadas pelo instrutor de ténis: "Olhe para aquilo, Charles... é uma cidade fortificada medieval. Isto é o espaço defensivo de Golfinger levado a uma intensidade quase planetária... guardas, televigilância, nenhuma entrada exceto pelos portões principais, o complexo inteiro fechado aos de fora. É um pensamento sombrio, mas está a olhar para o futuro. (...) O mar fica apenas a duzentos metros de distância, mas nenhuma das casas dá para a praia. O espaço está totalmente voltado para dentro..." (51).

Neste novo empreendimento a que Crawford se dedicará com o auxílio de Charles, a população era maioritariamente britânica, com alguns holandeses e franceses, uma mistura aproximada à de Estrella del Mar. Naquela visita, encontraram um mundo silencioso, desprovido de movimento, à exceção das câmaras de vigilância que perseguiam os transeuntes. Um universo de pessoas encerradas dentro das casas, isoladas em frente ao televisor, o seu único mundo exterior, um lugar desprovido de relógios, de perceção do tempo: "Com a mão em pala a proteger os olhos contra a intensidade do sol, olhei para dentro de uma das obscurecidas salas. E vi, debaixo do toldo, uma réplica tridimensional de um quadro de Edward Hopper. Os residentes, dois homens de meia idade e uma mulher de trinta e tal anos, sentavam-se em silêncio, com os rostos iluminados pelo clarão tremeluzente de um televisor. Não se lhes notava qualquer expressão no olhar, como se as sombras difusas nas paredes que os rodeavam se tivessem há muito transformado num satisfatório substituto do pensamento". À observação do protagonista de que aqueles locatários de um cárcere num condomínio de luxo estavam a ver "televisão com o som desligado", Crawford designou-os por "refugiados do tempo" (52). Um mundo entediante que testemunhava "uma intensa imigração para dentro". Eram aquelas pessoas, que resolveram "trancar as portas e a desligar os sistemas nervosos" naquelas prisões disfarçadas de condomínios de luxo, que Bobby Crawford se propunha acordar, ajudá-los "a rebentar as fechaduras e voltar ao mundo real" (53).

(49) Noites de Cocaína, p.182
(50) Noites de Cocaína, p.176
(51) Noites de Cocaína, p.198
(52) Noites de Cocaína, p.203
(53) Noites de Cocaína, p.207

Se Ballard apontava a televisão do futuro, e a sua rede de câmaras espalhadas pelo domicilio, como algo que poderia expressar as psicopatologias do humano sem o peso da moral, a fase final da obra indicou um contrapeso dessa ideia, com a "corrente prevalente da vigilância, a vigilância eletrónica", e a consequente "perda de liberdades por troca com o aumento do controlo estatal", conforme assinalou Hans Ulrich Obrist que encontrava na obra de Ballard uma permanente preocupação com o peso do estado e das suas políticas de "normalização", sob a forma de "instituições doutrinais e protetoras". Ballard confirmou que desde o início do seu percurso que intuiu um futuro assente em "sistemas totalitários", mas em simultâneo "subservientes e insinuantes", com o poder de atração do "sorriso falso do empregado aborrecido ao invés da violência do pontapé" das autoridades. Exemplificou com a Londres do presente e a disposição de "centenas de câmaras de vigilância", um sistema de segurança computorizado e artilhado como "um pesadelo Orwelliano", mas apresentado "como um serviço público" (54). Obrist também referiu a ambiguidade como um eixo "central que junta toda a sua obra", como quem assume um legado de grandes nomes da literatura que desafiaram os leitores, muitas vezes com um discurso encriptado e metafórico, sendo que aqui o que Obrist questionava era a ideia de "projeto utópico". Como ficou expresso em *Olá, América!*, os EUA tinham sido para Ballard uma "espécie de projeto utópico", mas que depois dos anos 1980 esse "apelo" afrouxou, pois aquele território encaminhou-se para uma "infantilização" saída das aventuras do Peter Pan e da sua terra do nunca. Esse futuro será possivelmente um cruzamento da "Microsoft" com a "Disney", numa "cultura de entretenimento infantil imposta sobre nós pela mais avançada tecnologia de comunicações", continuou (55). E por isso, atendendo à predominância das imagens e dos seus efeitos sobre o humano, ele receava uma "distopia" encarada pelas comunidades como "benigna", no registo "permanente de câmaras de vigilância", que estariam a "olhar para nós para nosso bem", algo que estamos disponíveis para aceitar, pois o humano está plenamente consciente da "nossa atração pelo perigo". Em suma, Ballard esperava que um dos seus legados fosse que "tudo o que tenha escrito seja ambíguo" e pudesse, por isso, no presente e no futuro, "refletir as faces paradoxais que perfazem a natureza humana" (56).

Com a progressiva substituição de Frank pelo irmão, pelo protagonista Charles, que com ele passará a partilhar a amante, a habitar o seu apartamento em Estrella del Mar e a gerir o novo empreendimento – Costasol – como o irmão dirigia o Club Nautico, um mundo parecia prestes a ser acordado através de uma burocracia do crime alimentada pelas ações de Bobby Crawford: "O que aconteceu em Estrella

(54) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p. 390)
(55) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p. 392)
(56) Ballard em entrevista a Hans Ulrich Obrist, em 2003, Extreme Metaphors (p. 393)

del Mar vai acontecer aqui, e depois vai alastrar costa abaixo. Pense em todos aqueles aldeamentos a voltarem à vida. Estamos a libertar as pessoas, Charles. A devolvê-las aos verdadeiros eus" (57).

Os personagens projetam o discurso de Ballard, no tal coro unificado pelo material recolhido em entrevistas com o escritor, na exposição da decadência das instituições, da política e da religião. A necessidade de violência e de transgressão impunham-se como medidas extremas para retirar a comunidade do sonambulismo. Os roubos de Crawford, que colocava os objetos no carro de Charles, são simulacros análogos aos de *Crash*, onde Vaughan depositava fotografias no automóvel de James. Apesar da violência, da crueldade envolvida na rodagem dos filmes porno, Charles sentia-se progressivamente fascinado por Crawford, da mesma forma que James acompanhava Vaughan. A princípio, Charles questionou o efeito transformativo daqueles pequenos assaltos na vida da comunidade. Mas, Crawford esclareceu-o, enquanto reiterava a inutilidade da polícia: "Os assaltos são as pulseiras dos católicos, que arranham a pele e apuram a sensibilidade moral. O próximo enche-o de raiva, inclusivamente de justa fúria". Crawford afirmava que aquele conjunto de objetos que as pessoas acumulavam em casa e para os quais já nem olhavam, adquiriam um "novo enquadramento moral", que renovavam e apuravam a consciência dos proprietários: "Áreas do seu cérebro que não visitava há anos voltam a tornar-se importantes". No entanto, era um processo que exigia maturação, na necessidade de intensificar as ações, depois do roubo das pratas porque não revolver-lhes o quarto e brincar com "a roupa interior da mulher"? Mas os resultados apareceram, a "consciência do tempo" e "dos recursos da sua própria imaginação" serão miraculosamente devolvidos como num harmonioso acordar, "como um homem primitivo a confrontar um universo hostil atrás de cada árvore e de cada rocha" (58).

Nesse despertar daquela espécie de amnésia coletiva, as imagens em movimento predominam. Na literatura de Ballard, as linhas do romance, enquanto estruturam os "três pilares" daquele regime – "as drogas, o jogo e o sexo explícito" (59), dissecam paisagens de imagens e sons, onde também se convoca o fora de campo: "A Residência Costasol voltara à vida. O cadáver de uma comunidade, descorado pelo sol e estendido inerte ao lado de um milhar de piscinas, soerguera-se num cotovelo para saborear o ar revigorante. Sentado no Citroën, à espera de Crawford para iniciar a volta da inspeção matinal, ouvia o coro azafamado dos martelos que montavam o proscénio do teatro ao ar livre junto da marina" (60). Entretanto, Crawford convidara Charles a fundar um clube de cinema que não assentasse na partilha de clássicos, de forma a libertar a comunidade dos televisores enquanto se

(57) Noites de Cocaína, p.226
(58) Noites de Cocaína, p.231
(59) Noites de Cocaína, p.243
(60) Noites de Cocaína, p.237

imbricavam com a gramática do cinema e da moral: "Quero um clube em que as pessoas aprendam a fazer os seus próprios filmes, a planear uma narrativa, a trabalhar grandes planos, *dollies*, panorâmicas e varrimentos. O cinema é o modo como vemos o nosso mundo" (61).

As paisagens de Ballard procuravam equilibrar os desertos exteriores e interiores, os amplos e ensolarados terraços e os assépticos "quartos vazios e as respetivas casas de banho com paredes espelhadas", "os residentes nos seus cadeirões de braços, com os olhos fixos nas linhas horizontais dos aparelhos de televisão" e cercados por câmaras e demais sistemas de vigilância (62). Enquanto "quebrava o feitiço" (63) e dava corda àqueles relógios adormecidos, Crawford, como um *peeping tom*, observava Sanger, o psiquiatra, e um conjunto de mulheres residentes num *bungalow*, através de uma janela, como um ecrã de cinema: "Esperei pela resposta, mas ele vigiava o Sanger como um caçador a espreitar uma presa. O psiquiatra dirigia-se à piscina levando na mão uma toalha seca. Quando a rapariguinha francesa saiu da água, embrulhou-a nela e pôs-se a secar-lhe gentilmente os ombros, olhando-lhe para os mamilos salientes. Escondidas pela toalha, as mãos retardaram-se nos seios e nas nádegas, e em seguida prenderam-lhe o cabelo num húmido feixe que puxou para a nuca dela" (64). Este interesse em Sanger, no psiquiatra que domesticara a população através das drogas médicas, surgia como o espoletar de um contraponto, de um despertar da violência e da necessidade de atribuir um papel à psicopatia daqueles indivíduos, que sairá libertada de modo voluntário: "Vai ao encontro das necessidades do nosso tempo, toca as vidas sem graça com a única magia que conhecemos" (65).

É um dos eixos que perpassa pela fase derradeira da obra de Ballard: "Tudo o que nos resta é a nossa psicopatologia" (66). Em entrevista ao jornalista britânico Chris Hall, Ballard esclareceu algumas das inspirações para a trilogia da violência de lazer, que incluiu para lá de *Noites de Cocaína* e o derradeiro *O Reino do Amanhã*, o romance *Gentes do Milénio* (2003), em que membros de uma classe média sem privilégios "inicia uma guerra de classes" através da concretização de "pequenos atos terroristas", despojados de sentido. Este discurso satírico, inscrito nestas comunidades fechadas, foi colhido do crescente "niilismo" dos políticos britânicos, com destaque para o "instável" Tony Blair, e da permanente ameaça do terrorismo em Londres. Mas há outros fenómenos, como os "*flash mobbing*", que tiveram um papel ainda mais preponderante: "Um *flash mob* é um grupo de pessoas que se reúne repentina e instantaneamente em ambiente público, realizam uma apresentação atípica por um curto período de tempo e rapidamente se dispersam do ambiente como se nada tivesse acontecido";

(61) Noites de Cocaína, p.247
(62) Noites de Cocaína, p.250
(63) Noites de Cocaína, p.251
(64) Noites de Cocaína, p.254
(65) Noites de Cocaína, p.256
(66) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 396)

estes encontros, em lugares como lojas de mobiliário no West End, não apresentam uma "razão aparente", nem "nenhum propósito" conhecido. Estas comunidades precisam de encontrar algo de que se possam queixar e Ballard numa medida extrema, no seu laboratório social, experimentou deixá-los a explorar livremente, e sem receios das consequências, a "psicopatologia do quotidiano" (67).

O atentado de 11 de setembro (Nova Iorque, 2001), é outra das imagens vertida para a Literatura de Ballard, intensificado pela potência e pelo número de imagens que registaram o evento em direto pela televisão, desde o embate dos aviões até ao colapso das torres do World Trade Center, as mais dignas representantes da imagética de uma América liberal. Para Ballard o atentado foi "muito inquietante", desde logo porque os executantes "não eram pistoleiros sem educação, agachados numa colina no Afeganistão com uma kalashnikov". Pelo contrário, eram claramente instruídos, "arquitetos e engenheiros de classe média", "a maioria sauditas" e por isso se compreende como conseguiram obter as licenças de voo nos EUA, depois de um largo período de instrução, o que confere um notável atributo de ficção aos acontecimentos. Meses antes de viajarem para os EUA, estes homens passeavam-se e "bebiam café" em "centros comerciais em Hamburgo e no norte de Londres". Ballard registou uma "variedade crescente de estranhos atentados", na sua maioria ocorridos nos EUA, ataques com alvos muitas vezes aleatórios, que disparam indiscriminadamente para quem passa. Se na América há uma tentação para explicar estes acontecimentos através de uma história de violência herdada da divisão entre o norte e o sul da nação americana, Ballard rebateu essa perspetiva com eventos de natureza semelhante em Inglaterra, como o massacre de Hungerford, em 1987, em que Michael Ryan, de 27 anos, "acordou de manhã e matou quinze pessoas, incluindo a sua mãe", sem "motivo aparente". O que juntava todos estes acontecimentos era a ausência aparente de "motivações", de "significado". Ballard assinalava que esse esvaziamento de sentido no ato de matar é o perigo que ele pretendia sinalizar, pois paradoxalmente pode ser esse vazio que confere às pessoas um "apelo" para a execução dessas ações. E são esses atos que os seus personagens cumpriram no ciclo de romances da Violência de Lazer, antecipando um "tipo de desespero em que atos sem sentido funcionam pela virtude da sua falta de significado". Ballard exemplificava com a escalada de protestos, "a um ponto de desespero", associados aos direitos dos animais: "Pessoas que darão as suas vidas para proteger do sofrimento os animais das experiências de laboratório" e movidos por essa demanda "preparados para sacrificar, para matar trabalhadores e cientistas desses laboratórios na perseguição desse objetivo, colocando bombas em automóveis", por exemplo (68).

(67) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 397)

(68) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 404)

Em entrevista a Jeannette Baxter, investigadora de literatura moderna e contemporânea, Ballard questionava as possibilidades da arte como "veículo" para as transformações políticas, designadamente nestes acontecimentos reforçados por um surto de violência. Ballard apontava uma possível genealogia, na imagem que está no centro do seu período das Paisagem dos Media: o assassinato de JFK. Segundo o escritor, esse "evento revolucionário", foi prontamente "desarmando" devido à "intensa cobertura mediática", resultante da reprodução em *continuum* do filme de Abraham Zapruder e da consequente "proliferação de teorias da conspiração". O caso JFK é ainda mais singular, porque o político fora "uma construção dos media", num tempo em que a televisão começava a identificar e a destruir personalidades com a mesma prontidão, sendo que no caso de Kennedy, a "sua vida e morte" aproximaram-se da "ficção completa", providas de um "apelo emocional", "tão calculado como uma campanha publicitária" (69). Essa génese fundada em imagens em movimento, em conteúdo ficcional, é o alicerce para os seus argumentos, esgrimidos nos romances finais, de que "num mundo totalmente pacificado os únicos atos que têm algum significado serão os atos de violência sem sentido", substituindo os atos terroristas que advém de uma causa, por norma política. Ballard confirmou que a "arte pode ser o veículo para as mudanças políticas" e exemplificou com o nazismo, que continha um "apelo estético", na inscrição do "triunfo da vontade", título do filme da cineasta do regime, Leni Riefenstahl. E nessas "mudanças culturais" que desenharam um percurso para as "mudanças políticas", com a mediação de elementos estéticos, o escritor exemplificava com o diálogo político entre a "grade do radiador de um Buick" e a "grade de um radiador de um Rolls Royce": o automóvel americano a "consagrar uma máquina estética conduzida por um otimismo político", em confronto com um veículo britânico e aristocrata que "ostenta uma hierárquica e exclusiva ordem social" (70).

Sempre com um tema em surdina, a "libertação do passado" (71), da culpa pela morte da mãe, no projeto agora codirigido pelo protagonista, a Residência Costasol regressava à "vida", a "um espaço de emoções despertas e sonhos acordados" (72). A transgressão é o ingrediente utilizado por Crawford, espécie de santo psicótico, que descobrira, nas palavras de Paula Hamilton, a "primeira e última verdade a respeito da sociedade de lazer": "Quanto maior é a sensação de crime, maior é a consciência cívica e mais rica a civilização" (73). Em paralelo, Charles desenvolveu na sua mente o clube de cinema, no encontro das obras de Alain Resnais e Pier Paolo Pasolini, dois nomes fortes catapultados pelos anos 1960, pelo olhar respetivamente sobre os tumultos da História e do Tempo no

(69) Ballard em entrevista a Jeannette Baxter, em 2004, Extreme Metaphors (p. 409)
(70) Ballard em entrevista a Jeannette Baxter, em 2004, Extreme Metaphors (p. 410)
(71) Noites de Cocaína, p.259
(72) Noites de Cocaína, p.261
(73) Noites de Cocaína, p.265

século XX e o questionar dos processos morais, das crenças políticas e religiosas de um período de grandes transformações: "Visualizei um *O Ano Passado em Marienbad* dos anos 90, um estudo sobre o despertar de uma comunidade por um misterioso intruso, com um toque do *Teorema* de Pasolini..." (74).

Os últimos capítulos do romance incidem na disputa entre o psiquiatra Sanger e o profeta Crawford, um conflito entre a ciência e o humano, uma constante na obra de Ballard, na desconfiança atribuída à ciência após o deflagrar da bomba atómica. Charles é o espectador privilegiado deste conflito e, progressivamente solto dos recalcamentos do passado, o porta-voz das ambiguidades do discurso de Ballard, ao atribuir aos excessos da segurança e da vigilância a designação de "doença da privação", que só pode encontrar uma possibilidade de cura, na libertação dos conclaves, conseguida na prossecução de "um certo nível de criminalidade", como uma "parte necessária da vida" humana (75). Nos encontros com Charles, Sanger pareceu defender-se, e procurou uma réstia de resistência aos avanços de Crawford, ao apontar-lhe uma "visão (...) tão tóxica como o veneno de uma cobra", disfarçada de "mensagem de esperança". O psiquiatra acautelava para que aquela suposta "renascença" precisaria de um contínuo aumento da "dosagem" e só poderia terminar em morte. O protagonista, mesmo concordando com a existência de "uma economia social baseada no tráfico de drogas, roubo, pornografia e prostituição", de "um condomínio de crime" que sustentava aquela região plantada junto ao mar, enquadrou-as como uma transformação, como uma alteração nas convenções sociais, que ostentavam um conjunto de singularidades que as aproximavam do que sucedia num "ringue de boxe" ou numa "praça de toiros", na forma como o humano se relaciona emotivamente com esses eventos marcadamente violentos (76). Crawford decidiu abandonar Costasol, pois entendeu que Charles poderia assumir a sua gestão, pois o messias do crime e a sua energia seriam necessários noutros lugares que era preciso conquistar, libertar do adormecimento, ao longo da costa, uma etapa renovada de "um infeliz Peter Pan a tentar insuflar uma segunda vida nos restos da sua Terra-do-Nunca" (77).

O epílogo de *Noites de Cocaína* prosseguiu o ciclo de crimes como se aquela comunidade vivesse presa a elipses sucessivas, num atentado planeado contra o psiquiatra Sanger, como uma conspiração em que todos são responsáveis, mas na qual ninguém tem acesso a todos os pormenores, como uma réplica do incêndio no palácio dos Hollinger, como uma réplica do grande evento mediático do século

(74) Noites de Cocaína, p.267; O Último Ano em Marienbad (L' Année Dernière à Marienbad, 1961) foi realizado por Alain Resnais, em colaboração com o escritor Alain Robbe-Grillet, numa reflexão, que se aproximou da pura abstração, sobre o tempo e o espaço; Teorema (1968) foi realizado por Pier Paolo Pasolini, sob o signo da metáfora, ao coloca um jovem a visitar uma família da alta burguesia, e a ter relações sexuais com todos eles, o que produzirá uma profunda transformação daquelas vidas até então conformadas.

(75) Noites de Cocaína, p.277

(76) Noites de Cocaína, p.287

(77) Noites de Cocaína, p.292

XX: o assassinato de John Kennedy. Numa definição de conspiração que a equipara a uma criação ficcional, cada uma das pessoas detém uma tarefa, todos participam, mas só no final, depois de conhecido o resultado, é possível compreender o desenho do cenário e tudo o que estava envolvido. Paula Hamilton afirmou a necessidade de todos os participantes da comunidade de Estrella del Mar se envolverem "pessoalmente" num "grande crime", em "algo violento e dramático", disposto numa espécie de palco assente "no alto de uma colina", para que todos pudessem assistir, para que todos aqueles cidadãos de uma comunidade renovada se atribuíssem uma culpa selada "para sempre", que tem no verso da moeda uma união perene daquelas pessoas (78).

1.3.3 – O Reino do Amanhã

Em 2006, Ballard lançaria o seu derradeiro romance, *O Reino do Amanhã* (Kingdom Come). O escritor morreria em abril de 2009. Richard Pearson é o protagonista do romance, um publicitário, entretanto desempregado, que chega a Brooklands, uma cidade disposta ao longo da autoestrada, no subúrbio de Londres, após a morte do pai na sequência de um tiroteio num centro comercial, o Metro-Centre. Uma obra final que ambicionava dialogar com as sociedades do subúrbio, um ambiente propenso ao estabelecimento de relações entre consumismo e fascismo, assente também no patriotismo expresso pela violência nos desportos de contacto.

As primeiras páginas de *O Reino do Amanhã* profetizam uma paisagem, de subúrbios que "sonham com a violência" ainda latente num quotidiano entediante: "Adormecidos nos seus casarões soporíferos, abrigados por centros comerciais benevolentes, aguardam pacientemente os pesadelos que os irão despertar para um mundo mais entusiasmante...". Amiúde, na primeira de três partes do romance, surgirá a indicação de que o personagem se perde naquele emaranhado de estradas dos "subúrbios longínquos" de Londres, como se aquelas pequenas cidades dependuradas na autoestrada fossem um reino oculto e mágico, apenas passível de ser encontrado após um mergulho similar ao de *Alice no País das Maravilhas*: "Ashford, Staines, Hillington – destinos impossíveis que figuravam unicamente nos mapas mentais de técnicos de marketing desesperados. Para lá de Heathrow ficavam os impérios do consumismo e o mistério que me tinha consumido a cabeça até ao dia em que saí da agência pela última vez" (79).

O protagonista, que residira e trabalhara em Londres descobre naqueles lugares, "que dormitavam" encostados ao "ombro protetor da M25", uma paisagem renovada, o Vale do Tamisa como um extenso

(78) Noites de Cocaína, p.299
(79) Reino do Amanhã, p.11

ecrã, projetado como uma invenção da indústria publicitária, em territórios definidos "pelos produtos que lhes vendíamos, pelas marcas, marcas registadas e logótipos que por si só definiam as suas vidas" (80). Como numa sessão contínua de cinema expandido, o protagonista assistia a uma sucessão de quadros de "uma geografia de privação sensorial", pontuadas por estradas de duas faixas, estações de serviço e *retail parks* (81). Naquelas localidades, na órbita do aeroporto de Heathrow, não eram avistadas cinemas, igrejas ou centros sociais, "a única vida cultural" era provida por "intermináveis painéis publicitários que anunciavam um consumismo lustroso" (82): "uma estação de serviço junto a uma estrada com duas faixas de rodagem imprimia um sentido de comunidade mais profundo do que qualquer igreja ou capela, uma maior consciência de cultura partilhada do que uma biblioteca ou uma galeria municipal poderiam oferecer" (83).

Aquela paisagem entediante e desprovida de imaginação, associada a uma cultura de aeroporto e de autoestradas, a ambientes assépticos, pronunciava um novo reino, para o qual a experiência profissional do protagonista nos prepara. Richard é, então, o porta-voz da ambiguidade de Ballard que quer declarar a paisagem caduca de Londres, associada ao sistema de classes saudoso do Império, na apresentação de uma paisagem renovada por um consumismo feroz. Se por um lado Ballard quer aderir ao futuro e às suas metamorfoses, não deixa de emitir avisos, como uma estação meteorológica: "As ruas estavam muito iluminadas e impecavelmente limpas, o completo oposto do centro de Londres, que eu conhecia. Fosse qual fosse o nome daquela cidade, não havia passeios com jornais a esvoaçarem nem pastilhas elásticas coladas ao chão, nada de cidadania de caixas de cartão. Tratava-se de um lugar onde era impossível pedir um livro emprestado, ir a um concerto, dizer uma oração, consultar um registo paroquial ou doar dinheiro a uma instituição de caridade. Em suma, a cidade era o resultado final do consumismo. Agradava-me e eu sentia um certo orgulho por ter contribuído para a definição dos seus valores. A história e a tradição, a morte lenta por asfixia de uma Grã-Bretanha mais antiga, não tinha qualquer papel na vida das suas gentes. Existiam num presente comercial eterno, onde as mais profundas decisões morais diziam respeito à aquisição de um frigorífico ou de uma máquina de lavar roupa" (84).

Ballard assegurou que, se por um lado foi dos EUA que "vieram os grandes sonhos e possibilidades do século XX", paradoxalmente foi a América e o seu progressivo conformismo que se tornaram no ninho do consumismo e no projeto de futuro: o aborrecimento, "um vasto e conformista subúrbio da alma". Se a Rolling Stone nos anos 1960 fazia capas e extensos artigos da "contracultura" que parecia

(80) Reino do Amanhã, p.12
(81) Reino do Amanhã, p.14
(82) Reino do Amanhã, p.15
(83) Reino do Amanhã, p.16
(84) Reino do Amanhã, p.17

promover a rebeldia, seria da nação americana que emergiu a vida burguesa na sua radicalidade: "uma casa nos subúrbios, um trabalho numa companhia de seguros ou num banco, um fato azul e uma camisa branca, um corte de cabelo curto, comprar o mobiliário adequado e escolher um amigo de acordo com o grau de ensino" (85). Entretanto, essa conceção de subúrbio, "como o desejo de todos" e que conduziria à "morte da alma", espalhou-se por todo o planeta. Ballard exemplificou com uma viagem à Alemanha ocidental ainda nos anos 1980, com percursos por cidades como Düsseldorf e pelas suas ruas impecáveis e limpas, com um BMW à porta de cada garagem: "(...) até uma folha levada pelo vento no meio da rua parecia que tinha demasiada liberdade" (86). E em paralelo estavam a acontecer os atentados executados pelas brigadas Baader-Meinhof. Atentados incompreensíveis, "perpetrados por rapazes de classe média, bem-educados", vindos de famílias ricas, "que desencadearam uma violência absurda", em assaltos a bancos e que conduziram por exemplo à morte de cidadãos americanos ao serviço do estado. Para o escritor eram acontecimentos que provinham do subúrbio, desses lugares sinistros, "onde tudo está no seu lugar"; depois da "herança horrível", de uma guerra e do projeto que os nazis tinham para o mundo, onde se destacou o holocausto, todos os cidadãos germânicos "teriam de ter uma boa escola, para que não houvesse problemas no futuro" (87). No entanto, para Ballard, nessa multiplicação de lugares onde se promovia a ausência de liberdade de espírito, começou a desenhar-se "a única área onde a imaginação poderia subsistir, o seu último repositório, o da psicopatologia" (86). O protagonista depressa se dá conta que havia acontecimentos que perturbavam a "paz consumista" (88). A aparentemente pacata e consumista Brooklands escondia a ocorrência de motins, com ataques a comunidades emigrantes (tangentes a ações de limpeza racial de natureza suburbana) e a presença icónica de camisolas com a cruz de São Jorge, associada a ações violentas de *hooligans* durante eventos desportivos: "Estavam a ser liderados por três homens vestidos com camisolas com a cruz de São Jorge, posicionados ao lado do portão, funcionários de uma loja de ferragens local cujo logótipo se encontrava gravado nos seus bolsos de peito. A sua presença musculada e ligeiramente paranoica fazia-me lembrar os *stewards* num jogo de futebol, mas não havia nenhum estádio nas redondezas e o único desporto existente estava a ter lugar defronte aquela casa geminada semidestruída" (89); "Fazer compras era agora o modelo para todo o comportamento humano, destituído de emoção e raiva. A decisão dos moradores do bairro de rejeitarem o imã era um exercício de liberdade do consumidor" (90).

(85) Ballard em entrevista a V. Vale, em 1982, Extreme Metaphors (p. 148)
(86) J. G. Ballard em 1986, em entrevista a Solveig Nordlund (edição de DVD de Aparelho Voador a Baixa Altitude)
(87) Ballard em entrevista a V. Vale, em 1982, Extreme Metaphors (p. 153)
(88) Reino do Amanhã, p.19
(89) Reino do Amanhã, p.20
(90) Reino do Amanhã, p.22

Nesta antecâmara para o mergulho no reino da violência e da psicopatologia, a escrita de Ballard voltava a valorizar o carácter distintivo e singular do odor humano, afrouxada pela era da técnica, numa tangibilidade ao que se produzira ao longo do romance *Arranha-Céus*: "Mas eu ainda estava a pensar na mulher muçulmana assustada que tinha sido escoltada da pequena mesquita, no fedor ácido do seu manto e no odor a pavor que nenhum perfume conseguiria disfarçar" (91).

O primeiro capítulo apresenta apenas três linhas de diálogo e o segundo nenhuma. O romance acumula, então, descrições de paisagens, de ações e de odores, numa escrita próxima do guionismo (o dar a ver, como desenvolveremos à frente), também pontuada, a exemplo de romances anteriores por simulacros, como o ataque e intrusão ao protagonista no apartamento do pai. Nessas descrições, para lá das "demasiadas bandeiras com a cruz de São Jorge hasteadas em casas de madeira suburbanas", o Metro-Centre, o maior centro comercial de Brooklands, domina a "paisagem em redor", através de uma imponente "cúpula em alumínio", como um elemento icónico da "catedral do consumismo cujas congregações excediam em muito as das igrejas cristãs": "a estrutura justificava plenamente o seu nome, posicionada no coração de uma nova metrópole que rodeava Londres, uma cidade periférica que acompanhava o trajeto das grandes autoestradas" (92).

As primeiras referências ao pai do protagonista, um piloto da força aérea reformado, implicam-no com um mundo do passado, com os resíduos do modernismo e dos feitos da técnica onde os automóveis e os aviões auferiam de um lugar de destaque, numa geografia identitária: "(...) o apartamento ficava muito próximo do autódromo abandonado, um sonho de velocidade que devia recordar o velhote de todas as pistas de descolagem que ocupavam a sua mente. Quando arrumasse as fardas dele e trancasse a porta atrás de mim, uma última meta final surgiria perante o antigo piloto da British Airways, um pai ausente que em tempos eu idolatrara, mas com quem raramente convivera" (93). O romance será pontuado por tentativas de aproximação, a um pai ausente desde a adolescência, que produz claras reverberações com a biografia, a infância do escritor. Esse abeirar do fantasma do pai, dos seus objetos e lugares da intimidade intensifica a aproximação da escrita a paisagens cinemáticas, em mais uma porção de um guião cinematográfico: "As cortinas estavam parcialmente corridas e a luz ténue parecia iluminar o que era, sem sombra de dúvida, um cenário. Tratava-se do apartamento de um homem de idade, com a típica poltrona em pele e o candeeiro de leitura, o suporte para cachimbos e a caixa especial para guardar o tabaco. Quase esperava ver o meu pai aparecer em cena, caminhar até ao móvel de bebidas de pau-rosa e servir-se de um uísque com água gaseificada, indo buscar, em

(91) Reino do Amanhã, p.23
(92) Reino do Amanhã, p.26
(93) Reino do Amanhã, p.13

seguida, um dos seus livros favoritos à estante e folhear as páginas. Só faltava o telefone tocar, para dar início à peça" (94).

O escritor e investigador Toby Litt questionou Ballard sobre a relação do protagonista com o pai (e a investigação da sua morte), na medida em que isso também parecia impelir Richard Pearson a ser mais participante e menos testemunha na narrativa, ou seja, mais "enredado dos que os outros protagonistas" do escritor, o que torna o protagonista mais "tocante" do que Ballard "costuma permitir aos seus personagens", normalmente mais dirigidos para "lugares menos emocionais" (95). Ballard, sempre disponível para colocar a autobiografia no laboratório, respondeu que este protagonista talvez "reflita os seus ainda ambivalentes sentimentos relativos ao próprio pai, que morreu nos anos sessenta, de quem ele estava bastante distante". O escritor explicou esse "afastamento" do pai na sequência da presença dele, dos pais e da irmã, no campo de Lunghua, em Xangai, durante três anos, durante a Segunda Guerra Mundial, sendo que relembramos que uma das grandes alterações propostas pelo romance *O Império do Sol*, é a colocação de Jim, alter-ego do escritor, como estando sozinho, sem a proteção dos pais durante a longa estada em Lunghua. Ora, essa alteração ficcional constitui uma potente metáfora no sentido em que durante esse período de cativeiro, os pais não conseguiram, "tal como os outros pais", proporcionar-lhe condições básicas de vida, nem "alimentá-lo", nem "aquecê-lo", nem lhe proporcionar "qualquer esperança no futuro". Um dos grandes "efeitos da guerra", continuou Ballard, era que "as crianças observam os pais" e no caso dele os pais "estavam assustados", "ainda mais assustados que ele". Ele recordava-se de observar imagens durante a "Guerra do Golfo" em que "as crianças olhavam os pais como se perguntassem – porque é que não param isto"? Os pais perdiam as suas faculdades de providenciarem segurança às crianças, ficavam exangues de qualquer "poder" sob a observação das crianças, e isso é "muito danoso". Quando o adolescente Ballard voltou para Inglaterra no pós-guerra não "teve nenhum auxílio" do pai, o que dificultou a sua integração num país que saíra "mal dessa guerra", "um lugar estranho" e destruído pelos bombardeamentos, "que tinha perdido a guerra embora ninguém o admitisse", num processo onde já se respirava as saudades do império. Reencontrou o pai nos anos 1950, mas as suas opções, "primeiro de ser médico, depois escritor", já tinham sido tomadas, algo que "nunca discutiu com o pai". Daí as inegáveis afinidades de Ballard com Richard, que "nunca conheceu realmente o pai". Por isso, a sua empatia com essa redescoberta do pai que serve de combustão ao protagonista e que vai direcionar as suas ações, pois "se ele já conhecesse bem o pai, teria fugido daquele lugar

(94) Reino do Amanhã, p.27

(95) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 426)

horrível": "ele quer saber mais sobre o pai e sobre ele próprio" (96).

Litt insistiu, pretendia saber mais sobre o protagonista, no modo como ele "se implica" naquele contexto, não apenas suportando o desenrolar dos acontecimentos, mas participando deles e apenas "recuando quando a coisa se torna racista", no que parecia constituir o traçado de "uma linha moral"; ele escapava ao carácter meramente errante de personagens anteriores, devido a uma "forte motivação do protagonista", do seu apelo pela "descoberta da verdade sobre a morte do pai", como "se diria em Hollywood". Ballard respondeu "que que não lhe parece que nenhum dos seus narradores ou substitutos dele próprio em outros livros mostrem tendência para suportar comportamentos questionáveis". O escritor, no exercício pleno da sua ambiguidade, disse que Richard é "levemente seduzido" pelo contexto daquele território dominado pelo consumismo, também pelo seu passado de "publicitário insatisfeito", mas que repudia os resultados da escalada, designadamente o racismo, as formas de violência contra os emigrantes (97). O "aparente envolvimento do pai" nos acontecimentos anteriores, do movimento racista e de violência no desporto associado ao consumismo, propicia o engajamento do protagonista, que apesar de "não alinhar naquela espécie de frente nacional", "quase que o legitima a interessar-se pelas facetas mais sórdidas das ações daquelas pessoas". Apesar da sua experiência como publicitário, Richard não antecipou, apesar dos avisos, alguns dos cenários e ao "brincar com o fogo" acabará a "queimar-se". Ballard insistiu que o protagonista é uma das suas soluções extremas para as possibilidades da narrativa naquele lugar peculiar e por isso lhe permitiu a opção última de adotar "a psicopatologia como ferramenta de marketing", um caminho perigoso que propiciará que Richard "aprenda a sua lição da forma mais amarga", ao perceber que aquele laboratório de transformação será operado nele, é "ele próprio o suporte da experiência que decorre" (98).

As habituais tensões dos protagonistas de Ballard com as personagens femininas despontam no encontro com Mary Falconer, a comissária da polícia, com quem desenvolverá uma ligação peculiar, como se ela fosse uma reminiscência de uma relação anterior, a exemplo do que sucede em vários romances anteriores, com Richard a identificar-lhe, então, as fragilidades de uma atriz que ainda não está segura do seu papel: "Parecia-me pouco segura de si acerca de mim e algo inquieta consigo mesma, olhando constantemente para as unhas e examinado a sua maquilhagem, como se houvesse o risco de pedaços de um disfarce elaborado se desintegrarem. (...) Num esforço para minimizar a tensão, tinha aberto a boca e esboçado um sorriso surpreendentemente rasgado, quase em jeito de

(96) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 427)
(97) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 428)
(98) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 429)

provocação, escondendo-se depois por trás dos seus maneirismos mais formais" (99). É Mary Falconer quem introduz um ambiente de violência desprovida de sentido, ao descrever o crime em que o pai do protagonista fora assassinado: "O atirador disparou aleatoriamente sobre a multidão" (100). Desse crime, resultaram três mortes e quinzes feridos. O atirador escapou, mas pouco depois foi detido um homem ainda jovem, Duncan Christie: "(...) um paciente mental com registo criminal e um longo historial de distúrbios na via pública a desfrutar um dia de saída precária" (101).

É também Falconer quem começa a definir o contexto em volta do Metro-Centre. Diz-lhe que o espaço comercial não é consensual e que para muita gente "estimula as pessoas da maneira errada" (102). Responde à presença apontada pelo protagonista de faixas e de bandeiras empunhadas por chefes de claque, que vestem as camisolas com a cruz de São Jorge, como uma assistência benigna, como uma força que ajuda a polícia a "controlar as multidões". São também os primeiros sintomas de um universo 24/7, que "nunca dorme" sempre desperto e auxiliado pelas imagens em movimento, pelo "seu próprio canal por cabo" (103).

O protagonista-narrador traça um primeiro retrato de Christie, que serve para o incluir numa genealogia de violência, um lobo solitário, mas também um possível bode expiatório dentro de uma grande conspiração, como Lee Harvey Oswald: "Eu percebia-lhe anos de malnutrição, desmazelo e arrogância, o rosto de assassinos através dos tempos, de implacáveis homens metropolitanos de outra era que tinham sobrevivido até ao século XXI, tão deslocados entre automóveis e boleias para as escolas dos subúrbios prósperos como um homem de Neanderthal numa espreguiçadeira junto à piscina na Costa Blanca. De alguma maneira, aquele homem inadaptado e louco escapara aos tribunais juvenis e aos inspetores dos serviços sociais, e aprendera a odiar um centro comercial com tamanha intensidade que se sentiu capaz de roubar uma arma e disparar aleatoriamente sobre uma multidão da hora do almoço, matando um piloto de aviões comerciais reformado a comprar o seu tabaco favorito" (104).

O capítulo seguinte é dedicado a mais uma personagem, a Geoffrey Fairfax, advogado, um homem que "pertencia a um mundo antes da chegada da M25" (105), a rede de autoestradas na qual estavam dependurados os novos subúrbios povoados por uma população entregue ao consumo, "como gado dócil" (106). Segundo Fairfax, o Metro-Centre instigava sérios problemas e desvios na comunidade, incluindo absentismo nas escolas, acidentes de viação que entupiam os hospitais, além de que deixava

(99) Reino do Amanhã, p.34
(100) Reino do Amanhã, p.35
(101) Reino do Amanhã, p.24
(102) Reino do Amanhã, p.36
(103) Reino do Amanhã, p.37
(104) Reino do Amanhã, p.40
(105) Reino do Amanhã, p.44
(106) Reino do Amanhã, p.21

os espaços onde a comunidade se deveria encontrar às moscas, como missas, clubes de música ou de teatro. O advogado, como o líder de uma espécie de resistência a um poder instalado, traçava o retrato de "um novo tipo de homem e mulher", de características e comportamentos "passivos", "agarrados aos cartões de crédito", criaturas crédulas, disponíveis para serem "ludibriados", "convencidos a comprar as porcarias mais recentes". Ele identificava uma "peste", "chamada consumismo", semeada por publicitários sem escrúpulos, assente numa "educação" provida de "anúncios de televisão" (107).

O Metro-Centre é uma presença ubíqua no discurso dos personagens e nas descrições do narrador, uma figura arquitetónica altaneira no recorte da silhueta paisagística da cidade, que projeta o centro comercial como uma ameaça permanente, 24 horas por dia, na emissão de uma luz contínua e dominante: "O interior da cúpula cintilava como o centro de reator, uma tijela invertida de luz que brilhava atrás dos painéis de vidro do telhado. Havia um bloco de escritórios com dez pisos entre o centro comercial e a figura entroncada do Fairfax, mas as luzes do Metro-Centre pareciam brilhar através dessa estrutura, como se a sua luminância intensa conseguisse penetrar a matéria sólida na sua busca por aquele advogado hostil de ombros direitos" (108). Numa tentativa de regressar a Londres, o protagonista parecia ser sugado para o Metro-Centre, para um lugar, como referimos acima, criado pelos mergulhos no espaço-tempo de Lewis Carroll: "O Metro-Centre ia ficando para trás enquanto eu avançava pelas ruas escuras, à procura de uma placa que me conduzisse de volta a Londres. Mas ali perto da M25, no coração das gentes da autoestrada, todas as placas apontavam para dentro, enviando o viajante para o ponto de partida (...). Estava perdido e o guia de estradas que examinei num cruzamento confirmava isso mesmo. Passei por extensões de terreno com habitações de rendimento médio, lojas enormes abertas vinte e quatro horas por dia, rodeadas por hectares de estacionamento brilhantemente iluminado". O autódromo de Brooklands fazia um contraponto paisagístico com o centro comercial, uma imagem fantasmática, um passado de "massas gigantes de betão negro", que "emergiam da escuridão", "uma geometria de sombras e recordações", que projetavam sonhos de odores e velocidade, "pairando na neblina" com uma banda sonora assente num "rugido profundo de motores" (109).

Essas memórias, de um mundo saído dos alicerces do modernismo, serão varridas do radar do protagonista pelos sons e pelos "desenhos de luz" erguidos no "céu noturno", de um estádio de futebol "desfocado pelo calor e respiração da multidão". A miscelânea composta por desporto, luzes, ecrãs e a paisagem dos média substituíra a realidade ou transformara as perceções, na aceção a novas, a definitivas paisagens de violência: "O jogo tinha terminado e a multidão saía para as ruas

(107) Reino do Amanhã, p.48
(108) Reino do Amanhã, p.46
(109) Reino do Amanhã, p.50

adjacentes. Homens e mulheres vestidos com as camisolas com a cruz de São Jorge emergiam das saídas e procuravam os seus carros estacionados. Por cima do estádio, os painéis eletrónicos defrontavam-se em extremidades opostas do relvado, ao mesmo tempo que a imagem gigante do comentador da partida falava para si mesmo por cima dos lugares vazios. Fragmentos da sua voz ecoavam acima do ruído do trânsito e dos grupos dos apoiantes rivais". As primeiras convocatórias para a violência, eram já sintomas descarregados à saída do estádio, sob a forma de punhos que atingiam os tejadilhos dos automóveis, como um chamamento, um batuque, "um rufo tribal" de uma nova forma de *hooligans*: "Tinham um ar bem disposto, mas estranhamente ameaçador, como se celebrassem o futebol como sendo a última esperança de violência da sociedade" (110). Com a violência a espraiar-se nas ruas circundantes, no estádio os écrans continuavam a debitar "imagens de momentos intensos de partidas de futebol", "intercaladas com anúncios de casas de banho privativas e de micro-ondas", que ecoavam "nas bancadas vazias" com mediação do rosto e da voz do Metro-Centre: David Cruise (111).

Em entrevista a Simon Sellars, Ballard assinalou que nestas questões da violência sem sentido, o "desporto é a chave" na conceção do seu discurso em *O Reino do Amanhã* e exemplificou com o caso britânico, que mesmo sem ter "grandes equipas", teve sempre "notáveis *hooligans*", e "os ingleses parecem ter orgulho disso". O escritor assinalou que isso poderia constituir mais um dos sintomas compensatórios pela "perda do império", embora reconheça que esse saudosismo era mais latente nos anos 1960 e 1970, quando começou a sua obra (112). À questão da importância do nacionalismo neste instigar de atmosferas violentas, Ballard vincou a relevância dos estandartes e *slogans*, como ícones propagadores desse ambiente e exemplificou com a cruz de São Jorge (que ele usou no romance) a que os adeptos britânicos se "amarraram" durante o mundial de futebol de 2002, "uma bandeira praticamente desconhecida há dez anos". Ballard atribuiu à Frente Nacional Britânica, um partido de extrema-direita, a difusão da bandeira, ao "estilizá-la" e ao "vestir" os seus apoiantes com ela. Inclusivamente o subúrbio onde vivia, em Shepperton, que ele definia como "um bairro calmo e dócil", foi durante o mundial infestado de "mastros" com aquela bandeira, o que lhe provocou uma peculiar sensação "no fundo da espinha", pois "não nos damos ao trabalho de comprar um mastro mais alto que os *bungalows* vizinhos sem que isto signifique alguma coisa", até porque no caso dele nem saberia "onde se compraria um". Associado a esta dimensão tribal do desporto, desponta um consumismo exacerbado, como "um lado negro da força" em oposição aos primeiros ventos do

(110) Reino do Amanhã, p.51
(111) Reino do Amanhã, p.52
(112) Ballard em entrevista a Simon Sellars, em 2006, Extreme Metaphors (p. 433)

capitalismo americano, com que James Naughtie indagou Ballard. O escritor lembrou que desde o início do seu percurso, também como resultado da sua infância e juventude, aderiu a um discurso que primava pela "americanização do quotidiano", "mas sempre com a perceção de que havia o lado negro do sol". Por isso, sugeriu em *O Reino do Amanhã* que o consumismo, no estado em que se encontrava no virar do milénio, "poderia evoluir para algo próximo do fascismo": "Quando visitamos estes vastos centros comerciais, somos seduzidos por algo semi-ritualizado, de afirmação em massa" (113). Numa ideia a que voltaremos com mais detalhe adiante, Ballard sugeriu que os pilares que sustentavam a sociedade britânica, que mais uma vez usava como exemplo, estavam em notório declínio, se é que ainda não tinham sido "derrubados": "a monarquia, a igreja, o sistema de classes e o respeito pelas forças armadas", que ficaram entregues ao poder do consumismo. Apesar de não ser um "desconfiado" do consumismo, preocupava-o que fosse a opção única, hegemónica: "se formos aos subúrbios de Londres, fora dos grandes museus, do Parlamento, das galerias de arte e dos cinemas, para um mundo em que só temos *retail parks* e *outlets*, pensamos – como podemos viver aqui?". E a única saída que encontrou, numa era dominada pelas imagens, foi "uma nova gama de câmaras digitais" que poderiam tornar-se nas nossas ferramentas para "mantermos os nossos sonhos" e o registo sempre renovado das nossas vivências, num braço de ferro com a vigilância das câmaras que nos cercam no espaço público, num reiterar da relevância das imagens num futuro que surge como um eco dos primeiros sintomas da paisagem dos media que Ballard testemunhou na sua infância em Xangai (114).

No encontro com Tom Carradine, diretor de Relações Públicas do Metro-Centre, o interior do centro comercial apresentava-se como uma paisagem peculiar, que "reprimia o constrangimento, neutralizava a sua própria ameaça e oferecia-se como um bálsamo aos abatidos", banhada por uma luz "terapêutica" (115), mas reveladora da mesma dose de artifício de um armazém em Hollywood: "Diante de mim via-se uma cidade disposta em socalcos, fileiras de ruas suspensas, alcançáveis por meio de escadas rolantes e elevadores. Um fluxo de água gaseificada acentuava a extremidade do átrio da entrada, borbulhando sob pequenas pontes que conduziam a jardins paisagísticos em miniatura, cada um deles um Éden prometendo uma experiência mais profunda do que o autoconhecimento ou a vida eterna" (116). Tom Carradine, um jovem adulto, era o rosto do otimismo, "todo ele era sorrisos, simpatia e uma diligência opressiva, com a pele pálida e os olhos demasiado límpidos de um recrutador de cultos" (117), uma conduta que forçava os clientes a acreditarem "profundamente no

(113) Ballard em entrevista a James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors (p. 479)
(114) Ballard em entrevista a James Naughtie, em 2008, Extreme Metaphors (p. 481)
(115) Reino do Amanhã, p.53
(116) Reino do Amanhã, p.54
(117) Reino do Amanhã, p.55

futuro". Em surdina, as palavras de Carradine induziam uma necessidade de violência (de lazer), no estabelecimento de uma comunidade de futuro que abraçasse um passado tribal: "acho que o incidente nos aproximou a todos". O protagonista constatava que o Metro-Centre "abolira o tempo e as estações do ano" (118), como uma paisagem de Dalí que não distingue passado e futuro e elimina a morte do vocabulário. Carradine anuirá na conceção de que o centro comercial se aproxima da "experiência religiosa", melhor ainda do que frequentar a missa, pois o consumidor pode ir "todos os dias" ao Metro-Centre e "levar alguma coisa para casa" (119).

Durante o percurso pelo centro comercial, o protagonista continuava a destapar indícios de um pai desconhecido, enquanto prosseguia a sua investigação policial, como se a revelação da trama lhe permitisse ambicionar o alcance dos sonhos e motivações daquele aposentado: um encontro apaziguador com o pai. Com Carradine a revelar desconforto com as dúvidas e questões do protagonista, as sequências adquiriam tons entre o filme negro e o *thriller* conspirativo, a meias com o simulacro, encimado pela posição de sniper do atirador, colocado, à espera, num local onde estavam depositados os equipamentos dos bombeiros, adquirindo assim uma posição superior e vantajosa sobre a *mezzanine* onde o pai do protagonista fora atingido, convocando a nossa memória da posição de Oswald relativamente à Praça Dealey, em Dallas. Aquele tiroteio fora, então, apenas um evento de uma paisagem desenhada para receber o *pathos* rodeada de compras, marcas e logotipos: "Sentia-me como se estivesse no palco de uma casa de ópera imensa, rodeado por um balcão e segundo balcão repletos de espectadores. Tudo parecia dramatizado, cada gesto e pensamento. A geometria fechada do Metro-Centre concentrava uma profunda autoconsciência em cada cliente, como se fossemos figurantes num drama musical que se tinha tornado o mundo" (120).

Chegados à *mezaninne*, o protagonista descobria um estúdio de televisão, com "um circuito de câmaras e iluminações várias", que "circundava a secretária do comentador e as banquetas dos convidados". Apesar de assentar nas compras a realizar no Metro-Centre, segundo Carradine, o canal tinha a ambição de falar sobre temas que interessavam aos seus clientes, como saúde e estilos de vida, incluindo questões políticas, como os pedidos de asilo dos emigrantes: "É um programa muito popular. Os clientes aparecem e falam sobre as suas experiências de compras. O Metro-Centre tem o seu próprio canal por cabo. Durante o serão, temos maiores audiências do que a BBC Two" (121). A mescla de imagens e consumo exibia um forte espírito de comunidade, um presente intensificado, conforme o protagonista observou nas imagens saídas das câmaras de vigilância no dia do atentado:

(118) Reino do Amanhã, p.56
(119) Reino do Amanhã, p.57
(120) Reino do Amanhã, p.58
(121) Reino do Amanhã, p.63

"(...) mostravam uma retirada tão serena e heroica como Dunquerque, clientes mais novos ajudando clientes idosos, pessoal fardado levando crianças até aos pais agradecidos. Sacos de compras caídos, artigos de mercearia espalhados e uma criança de três anos a gritar com o rosto sujo de sangue foram todos recortados para essa vasta amnésia que o mundo do consumismo reservava para o passado. No balcão das compras, a maior confrontação da raça humana com a existência, não existia ontem nem história para recontar – apenas um intenso presente transacional" (122).

O protagonista já tinha identificado nos ecrãs do canal do centro-comercial um rosto familiar, que ele se recordava dos ecrãs gigantes do estádio onde decorriam os eventos desportivos. Aquele rosto marcado por um "bronzeado profundo e sorriso simpático", não era apenas o rosto do Metro-Centre e do seu canal, o futuro de David Cruise apresentava forte propensão a outras ambições de representação da comunidade de consumidores: "A política atual é mesmo a cara dele. Sorrisos por todo o lado, música ambiente, a campanha comercial que torna desnecessário um produto. Até mesmo o ar duvidoso. As pessoas gostam de ser enganadas. Lembra-as de que tudo é um jogo" (122).

No regresso ao apartamento do pai, depois de uma curta estada em Londres, o protagonista foi recebido pelos odores que testemunhavam as vivências e a singularidade do progenitor: "Reconheci o odor do meu pai no ar, o hálito suave de um idoso, o cheiro adocicado a tabaco entranhado nas cortinas e na alcatifa" (123). Se esses aromas distintivos o aproximavam do pai, foi com surpresa que descobriu a sua biblioteca povoada de biografias personalidades políticas e ditadores, como Juan Domingo Perón, Hermann Göring e Benito Mussolini, ligados a movimentos sombrios e a períodos de domínio fascista, incluindo "guias ilustrados sobre insígnias nazis e fardas cerimoniais do Terceiro Reich". A indagação do protagonista começava a associar objetos e fotografias do pai a agremiações desportivas, que ostentavam as camisolas com a cruz de São Jorge, a um fascismo consumista na órbita do Metro-Centre, de "equipas" com "um ar tão elegante e disciplinado como unidades paramilitares" (124), sendo que em vários dos retratos despontava a presença sorridente de David Cruise. Na secretária do pai, que cada vez mais se assemelhava a um "altar neofascista", o protagonista manuseou uma das camisolas com a cruz de São Jorge, com "as águias heráldicas costuradas no ombro esquerdo", e aproximou a farda do seu tronco: "imaginei o meu pai idoso vestido com aquela indumentária ameaçadora, as águias a gritarem, o mais velho hooligan de futebol de Brooklands" (125). O desafio de encarar a morte e transpô-la, tema habitualmente abordado por Ballard, surgia aqui como um degrau para uma transformação, para alcançar algo novo, no reencontro com o

(122) Reino do Amanhã, p.64
(123) Reino do Amanhã, p.73
(124) Reino do Amanhã, p.75
(125) Reino do Amanhã, p.76

pai: "A morte, em vez de ter posto termo à vida dele, abrira a porta a uma dúzia de possíveis futuros. Ele já era um homem diferente da figura sábia e compreensiva que eu imaginara. Que tipo de pai teria sido? Imaginei a minha infância livre e simples, pouco controlada pela minha distraída mãe, dando lugar a um regime de maior disciplina. A disciplina como forma de incutir amor?" (126).

Toby Litt associou o título *Kingdom Come* à "Igreja Anglicana". Ballard anuiu e respondeu que utilizou a "bíblia de King James", uma tradução dos textos bíblicos em favor da Igreja Anglicana, tendo-o inclusivamente citado na abertura do romance: "O sonho de violência do subúrbio, adormecido nas suas urbanizações sonolentas, protegido pelos benevolentes centros comerciais, enquanto esperam pacientemente os pesadelos que os acordarão para um mundo apaixonante". Este universo apaixonante sugere uma tangente à "Paixão, a paixão de Cristo", numa analogia do consumismo com algo que pode abeirar o religioso, algo que tem concretização material nos últimos capítulos do romance no despontar de "santuários no Metro-Centre". No entanto, para Ballard o que é preponderante em *O Reino do Amanhã* é o "ameno fascismo" e a sua correlação com o desporto, até porque ao vivermos numa "sociedade secular", "desapaixonamo-nos da ideia de sobrenatural", embora reconhecesse o peso crescente das religiões, designadamente na América e no médio oriente, que correspondiam segundo ele a "sociedades doentes", por via desse incrementar do "fundamentalismo religioso", também ele a roçar o fascismo (127). Mas de volta ao desporto, Ballard interrogava-se de onde vinha esse nosso interesse no desporto. Desenvolveu o assunto no romance por se sentir "intrigado" com essa obsessão, até porque, exemplificando mais uma vez o exemplo britânico, "toda a gente sabia que David Beckham e os seus rapazes não iriam ganhar". O escritor arriscava ser suficiente que a população tenha "a sensação de que podem ganhar", talvez uma analogia próxima da promessa de transformação que a publicidade serve ao consumidor. No romance é intencional a ideia de que "o apelo do desporto" promove uma "atividade protofascista", ao oferecer a "sensação de que marchamos juntos". Por um lado, a questão do movimento, do exercício saudável, "de braços e pernas a balançar como moinhos de vento", tal como era visto e promovido pelos nazis nos campos de concentração. Mas Ballard complementava com uma "permanente expectativa" de que, ao caminharmos juntos, podemos "vencer o inimigo", os opositores de um quotidiano de "cartões de fidelidade, canais do cabo e luzes do estádio a brilhar" (128).

O encontro com Julia Goodwin, a médica ainda jovem que atendeu o pai do protagonista no seu leito de morte, começa por ser pautado pelas imagens do canal do Metro-Centro, a insinuar o envolvimento

(126) Reino do Amanhã, p.77
(127) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 421)
(128) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 422)

dela, enquanto o narrador comenta o rosto de David Cruise, as suas posturas, tensões e rugosidades, a vincar que o meio é a mensagem e também a antecipar que aquele rosto seria o mapa do trabalho do protagonista em breve: "O rosto bronzeado do David Cruise dominava tudo e cobria o debate qual lacado branco e excessivamente brilhante. Ele era sorridente e afável, mas ligeiramente hostil, como um criado particular rufião. Talvez os habitantes das cidades à beira da autoestrada gostassem que lhes falassem aos berros" (129).

Este envolvimento com a médica prosseguiria no capítulo seguinte, pois Pearson convidou-a para um copo depois do expediente, mas mais uma vez sentem-se as habituais tensões nos pares de Ballard: "Um plano qualquer estava a ser traçado por aquela mulher atraente, mas nervosa, tão obviamente em conflito consigo própria" (130). Aliás, Julia apresenta elementos que a aproximam de Helen (a médica de *Crash*), mas também de Catherine, a companheira do protagonista também em *Crash*, designadamente no modo como as populações ocidentais encaram a morte e os seus rituais, descrevendo o serviço fúnebre do pai de Pearson como "medonho", marcado pelas "coisas pavorosas" inscritas na cerimónia: "Dá para perceber por que motivo a morte não é propriamente popular. Deveriam era tocar Cole Porter e oferecer uns canapés" (131).

O reencontro do par acontece, então, numa praia no Holiday Inn, "no interior profundo do metro-Centre", um lugar profundamente marcado por uma conceção de simulacro, por uma indução de elementos que procuravam colocar o visitante a "imaginar-se num qualquer subúrbio de Tóquio ou Xangai". O narrador, enquanto observava "a praia deserta com a sua areia imaculada e filas de espreguiçadeiras à espera" (132), constatava o mandamento de Jean Baudrillard, na proposição de que o simulacro é verdadeiro: "É melhor do que Acapulco" (133). A médica, que no encontro anterior se referira ao Metro-Centre como uma "panela de pressão", com "a tampa bem presa e a chama no máximo" (134), sentada naquela praia ficcionada, procurava depreciar aquele "mundo imaginário" criado por profissionais de marketing, onde "tudo" é "inventado", "todas as emoções, todas as razões para viver" (133). No entanto, no contexto de tédio colossal de indivíduos submetidos a um consumo sem freio, Julia parecia ir ao encontro da avaliação do protagonista e da correlação entre o desporto e os seus rituais de violência: "Quando o desporto tem um papel demasiado importante na vida das pessoas, significa que estão incrivelmente entediadas e que só lhes apetece partir a mobília" (135). Enquanto avaliava a clientela daquele *resort* imaginado, preenchido de indivíduos de meia-idade,

(129) Reino do Amanhã, p.81
(130) Reino do Amanhã, p.85
(131) Reino do Amanhã, p.83
(132) Reino do Amanhã, p.87
(133) Reino do Amanhã, p.88
(134) Reino do Amanhã, p.85
(135) Reino do Amanhã, p.90

ligeiramente alcoolizados e devidamente equipados com as camisolas com a cruz de São Jorge, a médica identificava-os não como meros apoiantes das equipas, mas antes como alguém disponível para um lazer de violência, como uma "milícia local" (136).

Duncan Christie, o principal suspeito fora libertado pelo tribunal, pois três testemunhas identificaram a posição do suposto atirador num local longe do tiroteio. Essas três testemunhas eram elementos credíveis da comunidade: Dr. Tony Maxted (psiquiatra do Hospital Psiquiátrico de Northfield), William Sangster (Diretor da Escola Secundária de Brooklands) e Julia Goodwin, a médica. Na detenção de Christie, relatada pelo protagonista, o dispositivo policial surge, tal como a praia do hotel, num território de simulacro, como um cenário animado para o protagonista assistir, eleito como testemunha preferencial: "O Christie tinha acabado de ser preso, mas as testemunhas-chave já se encontravam a postos, sincronizando os seus relógios. E o mais estranho de tudo é que queriam que eu vos visse; as testemunhas na sala de conferências; À Sra. Christie na receção, à sargento Falconer a aquecer o leite. Estava tudo disposto como a reconstrução de um crime" (137).

O romance estabelece dois mundos em oposição. No centro comercial, o Tempo já derretera, consumido pelo instante das compras, um espaço gigante onde não se vislumbrava um único relógio, onde foram obliterados o passado e o futuro, num universo comandado pelos ecrãs preenchidos pelo rosto de David Cruise, "um messias comercial da era da televisão por cabo": "A única referência temporal era o jogo de futebol que passava nos ecrãs por cima das nossas cabeças" (138). À margem do centro comercial e das suas gentes, edificavam-se elementos arquitetónicos e regras urbanísticas para os deserdados do consumismo, para os asiáticos e os provenientes do leste da Europa: "Olhei para as suas casas modestas, com as suas portas e janelas *art deco*, um fóssil dos anos trinta agora ocupado por famílias imigrantes. Havia uma fila de pequenas casas geminadas com jardins da frente negligenciados, carrinhas amolgadas estacionadas em cima da relva gasta. Estava tudo banhado com o brilho intenso das luzes do estádio, como se toda a zona estivesse a ser interrogada por não se ter juntado à sociedade do consumo" (139).

Pearson e Julia eram espectadores expectantes no exterior do estádio, à espera das primeiras ações de homens e mulheres equipados com a camisola com a cruz de São Jorge, que, entretanto, já tinham iniciado uma espécie de convocatória tribal, ao baterem de "forma bem-humorada nos tejadilhos dos carros estacionados". O ataque às lojas geridas por asiáticos foi ativada quando os adeptos atiraram "moedas às janelas dos pisos superiores": "O som do vidro a partir irrompeu na noite, como o grito de

(136) Reino do Amanhã, p.91
(137) Reino do Amanhã, p.92
(138) Reino do Amanhã, p.95
(139) Reino do Amanhã, p.96

um animal" (140). Como um exército sem líder, "os adeptos caminhavam com passos largos e sincronizados", "satisfeitos por poderem gritar no escuro e destruir qualquer rua por onde passassem". Com o protagonista surpreendido pela dose de violência que circulava pelas ruas e com Julia a denotar a excitação de uma aficionada por uma diversão tão previsível quanto cativante, os asiáticos procuravam defender as suas lojas do desporto, que transitara do estádio para as vizinhanças: "No passeio oposto, um asiático de meia-idade encontrava-se de joelhos, apoiado num parquímetro vandalizado. Um jovem de rosto magro envergando uma camisola com a cruz de São Jorge dançava à volta dele, gesticulando e pontapeando como se estivesse a marcar uma série de penaltis, dando viva e erguendo as mãos no ar sempre que marcava" (141).

Este universo 24/7, associado à omnipresença da luz, debitada por ecrãs e pelo "brilho dos holofotes do estádio", encontrava outra oposição, nos restos do modernismo que subsistia num "cinema abandonado, um Odéon dos anos trinta revestido a azulejos brancos, qual icebergue em ruínas, durante muitos anos um salão de bingo, e, agora, um salão de alcatifas". Seria aquele lugar, que parecia congelado na barra do tempo, que serviria de refúgio para o protagonista, como um abrigo estabelecido num mundo antigo: "O velho Odéon estava completamente irreconhecível e a violência há muito que tinha migrado da tela para as ruas circundantes. Mas os seus recantos revestidos a azulejo, como cantos de uma casa de banho publica imensa, oferecia proteção temporária" (142).

O protagonista, denotando um forte instinto conferido pelo seu passado como publicitário, começou a antecipar as coordenadas daquela conspiração, talvez liderada pelos cidadãos proeminentes de Brooklands e que o lançava numa dúvida que o voltava a acercar do seu progenitor: "teria sido o meu pai um dos instigadores?" (143). O romance é ritmado, então, pelas especulações em volta do papel do pai, que afinal poderia não ser um dano colateral de um atentado, mas antes um alvo a liquidar, "um soldado de infantaria idoso que perdera o equilíbrio no relvado escorregadio de um campo de guerra político" (144). Nessa pesquisa, era atribuído um papel relevante aos objetos que pontuavam o domicílio do pai, como um possível "altar" de um renovado regime fascista, designadamente "a tábua de passar a ferro e a pilha de camisolas com a cruz de São Jorge", ou a "sua sinistra coleção de livros", ilustrados pelos grandes protagonistas das ditaduras sanguinárias do século XX. Como um decalque do Ripley de Patricia Highsmith, o protagonista solitário experimentava encontrar o pai enquanto provava uma das suas camisolas com a cruz fascista de São Jorge: "Pus-me em frente ao espelho, ciente de que a altercação na rua deixara a minha pele com um rubor luminoso. Os ombros do meu pai tinham

(140) Reino do Amanhã, p.98
(141) Reino do Amanhã, p.99
(142) Reino do Amanhã, p.100
(143) Reino do Amanhã, p.103
(144) Reino do Amanhã, p.105

encolhido nos últimos anos, tal como eu vira nas fotografias, e a camisola colava-se-me ao peito qual abraço de um pai aprovador" (145).

Nas semanas seguintes o caderno de encargos cumpria-se na ordem preconizada. As noites começavam com "jogos de futebol e de râguebi, e provas de atletismo, em que as equipas do Metro-Centre, competiam com rivais de outras cidades à beira da autoestrada". No final das competições, ainda na órbita dos estádios luminosos, "o bater de punhos nos tejadilhos dos carros", apregoava "uma chamada tribal para a violência". Essas noites desenrolavam-se como uma narrativa previsível, e uma "camuflagem de um programa recheado de atividades desportivas" era uma antecâmara para "um exercício de limpeza étnica", arremessado contra os lojistas e residentes em zonas de emigrantes, com a "aparente conivência" das autoridades policiais, sociais e políticas (146). Projetado a partir da incubadora, do Metro-Centre e do seu canal de televisão, David Cruise, como um profeta, estabelecia as coordenadas da religião consumista, que não se reduzia a adquirir objetos: "É a nossa principal forma de expressar os nossos valores tribais, de nos envolvermos na esperança e na ambição uns dos outros". Num tom discursivo, como um comício político chauvinista, Cruise insinuava um conflito cultural entre os consumistas e os adversários, aproximando o adversário à conotação bíblica de diabo: "Por um lado, temos pessoas como nós: gostamos dos serviços que o Metro-Centre nos oferece e dependemos dos elevados valores e ideias sustentados pelo centro comercial e pelos seus fornecedores. Juntos, provavelmente representam melhor os vossos verdadeiros interesses do que o vosso deputado. (...) Do outro, temos as expectativas baixas das comunidades imigrantes" (147).

O romance dedicou os capítulos seguintes a duas figuras proeminentes no contexto de Brooklands, e putativos ideólogos daquela revolução, como uma serpente de duas cabeças: Tony Maxted e William Sangster. No encontro com o protagonista, na escola secundária que dirigia, Sangster começou por manejar um argumento que o aproximava da argumentação de Ballard, quando este assistiu, nos anos 1960 e 1970, à consolidação dos mecanismos da paisagem dos media e afirmou que na imposição das projeções dos nossos desejos e motivações em ecrãs que nos cercam, passamos a depender, a apenas a confiar nas nossas obsessões: "As únicas coisas reais são as miragens. Com isso ainda conseguimos lidar". Numa postura de pedagogo em tempos difíceis, em que a democracia e as restantes instituições quebram, afirmava a necessidade de "preparar os nossos filhos para um novo tipo de sociedade" (148), pois não há outra via, o consumismo impôs-se como "uma iniciativa coletiva". Sangster insinuava, então, que o consumismo derrubou o mundo modernista, que só produziu

(145) Reino do Amanhã, p.106
(146) Reino do Amanhã, p.104
(147) Reino do Amanhã, p.105
(148) Reino do Amanhã, p.111

"discórdia", com demasiada ênfase na "consciência individual" e no "sofrimento solitário", resultado das suas raízes na "neurose" e na "alienação". Neste estado de coisas, o consumismo era a terapia que celebrava a "união", uma renovada fórmula social e política: "A partilha de sonhos e valores, a partilha de esperanças e prazeres. O consumismo é otimista e progressista. Naturalmente, pede-nos que aceitemos a vontade da maioria. O consumismo é a nova forma de política de massas" (149). O discurso de Sangster fazia dele uma espécie de sacerdote da ditadura consumista, numa palestra que apresentava essa ideologia como uma via única para resolver a humanidade e as suas emoções, para a libertar da razão que a oprime: "O liberalismo e o humanismo são um enorme entrave na sociedade. A moeda de troca deles é a culpa e o medo. As sociedades são mais felizes quando gastam, não quando poupam. Precisamos de um tipo de consumismo entusiástico, como o que se vê nas exposições de automóveis. As pessoas anseiam por autoridade e só o consumismo lhes pode proporcionar isso" (150).

O capítulo que apresentou Duncan Christie, o provável lobo solitário, abria mais uma vez sob a influência da paisagem dos media, como uma projeção da máquina surrealista na fábrica de ilusões de Hollywood: "Uma banda filarmónica tocava um animado *medley* de marchas de Souza, um fogo de artificio projetava uma chuva de rosa garrido e luz turquesa sobre a cidade ociosa, buzinas de carro soavam e vozes vaiavam e aclamavam, saudando o pequeno dirigível do Metro-Centre que pairava sobre a cúpula, assemelhando-se mais a um sonho do que tudo o que ocupava as nossas cabeças durante a noite. O fim de semana era um festival desportivo prolongado, patrocinado pelo Metro-Centre e repleto de mais promessas do que o próprio William Sangster seria capaz de imaginar". O encontro com Duncan Christie surgiu como um acontecimento paralelo às Olimpíadas do Vale do Tamisa, que juntavam jogos de futebol e râguebi, atletismo, hóquei no gelo, maratonas e corridas de estrada, num "matrimónio de dois dias" celebrado entre "desporto e consumismo" (151), ao ritmo das imagens e voz de David Cruise, perante uma assistência composta de "um exército de cruzados suburbano envergando as suas camisolas com a cruz de São Jorge" (152): "A sua boca com cicatrizes, o cabelo cortado à escovinha por ele próprio (...) e o seu aspeto desleixado conferiam-lhe um ar excêntrico e alheado, um viciado em metadona para sempre emergindo de um processo de desintoxicação. Tudo nele, desde os pés grandes dentro de um par de ténis desirmanados, ao tique de remexer num piercing de orelha infetado, definia-o claramente como um espantalho urbano concebido para assustar quaisquer câmaras de vigilância que por ali rondassem" (153). Sangster, no encontro com Pearson,

(149) Reino do Amanhã, p.112
(150) Reino do Amanhã, p.113
(151) Reino do Amanhã, p.115
(152) Reino do Amanhã, p.116
(153) Reino do Amanhã, p.117

tinha definido o cérebro de Christie como "uma espécie de palco, onde brincava com a sua própria sanidade" (154), e as ações daquele adversário da febre consumista pareciam comprová-lo, pois mesmo sem reconhecer o protagonista, ofereceu-lhe um frigorífico: "Venho aqui todos os sábados e há sempre alguém que me pergunta: «Quanto custa?» «É de borla», respondo eu. As pessoas ficam estupefactas, reagem como se estivesse a tentar roubá-las. O capitalismo é assim. Não pode ser gratuito. A mera ideia deixa-as agoniadas, apetece-lhes chamar a polícia, mandar mensagens aos seus contabilistas. Sentem-se desprezíveis, convencidas de que pecaram. Saem daqui a correr e vão logo comprar qualquer coisa para recuperarem o fôlego..." (155).

Como um contra-campo de Christie, da sua lucidez conferida por uma psicopatologia do quotidiano que o ensinava a combater o totalitarismo do consumo, entrou em cena David Cruise e o arsenal de dispositivos de registo de imagens em movimento: "O operador da Steadicam agachou-se dentro do seu fato especial, filmando o passageiro no banco de trás, uma familiar figura bem-parecida que inspecionava o seu bronzeado intenso num espelho de mão"; "A câmara filmá-lo-ia a sair do Lincoln prateado, cumprimentando os clientes que o aplaudiam e as majoretes que tocavam tambor, e depois a entrar o palácio consumista sobre o qual ele presidia". Com a banda a entoar o "Hail to the Chief", o narrador registava o "sorriso" que "assomou ao lábio superior" do apresentador do canal de vendas do Metro-Centre, que no contacto com a multidão entregou "sorrisos personalizados" e se espraiou como um político confiante e experiente que com as suas mãos, que pareciam esvoaçar "à sua volta como dois pássaros bem treinados", a todos chegava "beliscando, dando palmadinhas, acenando e saudando". David Cruise, que tinha um passado como ator secundário em séries de televisão", apresentava-se agora como um potencial protagonista de "uma ficção completa", escrita para consumidores que ansiavam pela próxima mentira em que acreditariam: "Com o seu batom, blush e base carregadíssima, o Cruise parecia ainda mais real do que na televisão. (...) O anúncio televisivo dera o salto entre a realidade e a ilusão, criando um mundo onde o falso se tornava verdadeiro e o verdadeiro falso (156).

O encontro com a terceira e derradeira testemunha - Dr. Tony Maxted, aconteceu no seu local de trabalho, o Hospital Psiquiátrico de Northfield, onde estivera internado Duncan Christie, e de onde se podia observar a cúpula omnipresente do Metro-Centre, designadamente a partir da *penthouse*, onde residia o psiquiatra, disposta sobre o hospital. Depois de definir o humano como "uma espécie primitiva com uma necessidade inacreditável de violência" (157), Maxted apresentou aquela região, na

(154) Reino do Amanhã, p.110
(155) Reino do Amanhã, p.120
(156) Reino do Amanhã, p.123
(157) Reino do Amanhã, p.128

órbita de Heathrow e dependurada na estrada M25, como a "verdadeira" e renovada Inglaterra, onde o "consumismo é soberano" e substituiu a Inglaterra "tradicional" e a sua "cultura de jantares sociais". Maxted expressou a incompreensão de quem atravessava ao largo aqueles territórios e os olhavam a partir da autoestrada como meros subúrbios de Londres, disponíveis para apenas identificar "uma periferia interurbana anónima, uma extensão de terra horrenda, repleta de câmaras de vigilância e cães de guarda, um mundo descentrado desprovido de tradição cívica e de valores humanos". Mas, segundo o psiquiatra são essas mesmas características, que outros depreciam, que para aquela comunidade representavam um encanto, como "as faixas de rodagem duplas" (158) e a ausência de uma "autoridade civil", de "câmaras municipais" e "assembleias gerais", a orientar a população: "Gostamos da prosperidade filtrada através das vendas de carros e de eletrodomésticos. Gostamos de estradas que levam para lá de aeroportos, gostamos de transitários de transportes aéreos e de parques de alugueres de carrinhas, gostamos de pacotes de férias comprados num impulso com destino a qualquer sítio que nos dê na real gana. Somos os cidadãos do centro comercial e da marina, da internet e da televisão por cabo" (159).

No entanto, o discurso de Maxted não decretava a total benevolência daquele regime e lançava avisos: "(...) as pessoas estão entediadas. Estão à beira do precipício, à espera que surja algo importante e estranho" (158). O psiquiatra descrevia ao protagonista o despontar de uma "psicologia coletiva", da necessidade de "extravasar" as grandes doses de violência já latentes: "Todos estes adeptos de clubes desportivos não passam de gangues de rua vestidos com camisolas com a cruz de São Jorge". O psiquiatra assinalava que Brooklands não era assim tão peculiar, seria apenas onde o fenómeno estaria a surgir com mais clareza, pois a decadência das instituições democráticas, das igrejas e da monarquia estavam à vista por toda a Inglaterra e não apenas no Vale do Tamisa: "O consumismo é a única coisa que nos proporciona a nossa noção de valores. O consumismo é sincero e ensina-nos que tudo o que é bom tem código de barras. O grande sonho do iluminismo, que um dia a razão e o interesse próprio racional seriam triunfantes, conduziu diretamente ao consumismo de hoje" (159). Maxted, como um cientista que fez de Brooklands o seu laboratório social, ambiciona levar a comunidade inteira para o sofá. O psiquiatra assinala que o racismo e a violência sobre as comunidades emigrantes são apenas o princípio. Atendendo a que os humanos não são, ao contrário do que se pensa" "criaturas razoáveis e racionais", o tempo livre permite-nos atuar como "crianças entediadas", disponíveis para exercitar a violência de lazer, de adquirir "uma vontade própria de fazer o mal" (160). Depois de transpormos os portais permitidos pelo uso das drogas, pelas experiências de

(158) Reino do Amanhã, p.131
(159) Reino do Amanhã, p.132
(160) Reino do Amanhã, p.133

guerra e pelas mais variadas formas de sexo, resta-nos a "demência voluntária", que ele exemplificou ao colocar-nos a par de um outro primata, da observação de um bando de chimpanzés: "Ficam fartos de mastigar paus e de catar pulgas nas axilas uns dos outros. Querem carne, quanto mais em sangue melhor, querem provar o medo do inimigo na carne que mastigam. Por isso começam a bater no peito e a gritar para o céu. Ficam num estado de excitação total e depois partem numa caçada. Cruzam-se com uma tribo de macacos colobo e arrancam-lhes literalmente os membros. É terrível, mas a demência voluntária conduziu-os a um jantar saboroso. Dormem até ficarem mais calmos e depois voltam à rotina de mastigar paus e catar pulgas" (161).

Maxted, como pontualmente outros personagens do romance, parecem porta-vozes de Ballard, em diálogos que emparelham com entrevistas do escritor, como a equiparação dos movimentos extremos de consumismo com os horrores do nazismo. O psiquiatra afirmou que os alemães não precisaram de nenhuma condução para as políticas que conduziram ao holocausto, "pois estavam ansiosos por saírem da prisão em que se encontravam". Depois de terem saídos derrotados da Primeira Guerra Mundial, da imposição do pagamento de "reparações de guerra grotescas" e da inflação que se seguiu, a demência voluntária permitiu a sua libertação e "eles escolheram Hitler para liderar a caçada", num trilho a que permanecerem fiéis, "unidos até ao fim" (162). Assim, agora que assistem à derrocada das instituições, querem libertar-se de toda a "hipocrisia, aldrabice e propaganda comercial que os políticos, os bispos e os académicos" lhes obrigaram a engolir e estão disponíveis, "ansiosas por entrar numa nova Idade das Trevas", por embarcar em "direção à escuridão interior, à superstição e à irracionalidade". Por isso, Maxted estabelecia um paralelo entre o Metro-Centre e o Comício de Nuremberga, em que as ruas onde se marchava outrora encontravam uma equivalência nos "canais de consumo da televisão por cabo", as insígnias dos partidos substituídas pelos "cartões de cliente dourados e de platina". Mas, perante a necessidade constante de comprar, o consumismo iria abrir grandes brechas nos nossos "subconscientes", que "somente o fascismo" conseguiria "satisfazer", sob a forma de uma "demência eletiva" (163), sendo que apenas faltaria encontrar o führer, a figura messiânica que viria do centro comercial, do deserto dos dias de hoje.

O capítulo seguinte é pautado por simulacros, com Maxted a abandonar a *penthouse* e a deixar Pearson prisioneiro nos aposentos do psiquiatra. O protagonista sairá à força, espoletando o alarme. A completar o simulacro, à saída, Pearson encontrou uma força policial, como se ele fosse responsável pela invasão do piso superior da casa dos alienados. Na abertura do capítulo, a descrição das paisagens e do pensamento do protagonista apontam de forma inequívoca para um guião escrito no

(161) Reino do Amanhã, p.134
(162) Reino do Amanhã, p.135
(163) Reino do Amanhã, p.136

reino de violência, a funcionar em modo 24/7, como um plano-sequência permanente, determinado por uma luz que ofusca, que envia os indivíduos para um retrocesso onde se depararão com as trevas, como uma oposição da abertura determinada pela idade das luzes, do tempo da literacia e do conhecimento: "Recostei-me no sofá, vendo as luzes acenderem-se sobre as planícies da autoestrada, as imensidões desertas da Inglaterra comercial. Era uma noite de importantes jogos desportivos: a parafernália de holofotes por cima dos estádios de futebol e de atletismo cintilava num clarão esfumado que deixava ver todos os insetos existentes no Vale do Tamisa. Milhares de espectadores vestidos com camisolas com a cruz de São Jorge já deviam estar a sentar-se nos seus lugares, prontos para se exaltarem antes de se apoderarem da cidade plácida" (164). O capítulo recorreu, mais uma vez, ao dispositivo cinematográfico e às imagens dispostas numa elipse: o término do capítulo com a notícia de um ataque bombista no Metro-Centro, abrirá caminho para a ação discorrida no capítulo seguinte.

Numa entrevista realizada na residência de Ballard, no subúrbio de Shepperton, após a publicação do derradeiro romance, o escritor traçou uma síntese dos retratos da classe média nos dois últimos romances. O escritor afirmou, então, que em *Gente do Milénio* há uma espécie de teatro do absurdo ao tratar o "clamor da classe média como o novo proletariado explorado". Por outro lado, se isso é risível, talvez seja a forma justa de representar uma classe média que foi "enganada ao pensar que representavam um escalão superior da sociedade", quando isso não corresponde à realidade. De um romance para o outro, a classe média passa de uma atuação revolucionária para, num contexto de "uma classe média um pouco mais baixa", uma transformação numa comunidade fascista. No caso, então, de *O Reino do Amanhã*, o contexto é "menos absurdo", porque quem visita aquelas cidades dependuradas nas autoestradas não consegue deixar de sentir uma "inquietude", alguns "tremores", ao vislumbrar "todas aquelas bandeiras com a cruz de São Jorge" hasteadas, dependuradas nas fachadas dos apartamentos, a esvoaçar do interior dos automóveis (165).

Na mesma entrevista, Toby Litt citou algumas das linhas de diálogo de Maxted: "(...) o perigo é que o consumismo precise de algo próximo do fascismo para continuar a crescer"; "A sociedade de consumo é uma espécie de brando estado policial". Litt corroborava com a ideia de que Ballard falara através do psiquiatra, embora com alguma dose de ambiguidade. À questão se a Inglaterra estará perto desse cenário, se apenas faltará "um líder", um possível führer, o escritor respondeu que no romance trabalhou a ideia de um führer, "o apresentador do programa de entrevistas do canal do cabo", que não ambicionava essa condição, mas que acabou por encaixar na perfeição na fórmula do fascismo,

(164) Reino do Amanhã, p.139
(165) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 416)

desde logo por provir de um deserto, local onde despontam estas figuras, sendo que na Inglaterra do presente o deserto é o consumismo, "um vasto deserto" disposto em "centros comerciais" e em "*retail parks*". Por isso é que o próximo passo é a adesão a uma psicopatologia do quotidiano, "a procura da loucura como saída". De uma analogia com a caçada dos primatas, da tribo de chimpanzés entediada por "mascar ramos" e sugerida por Maxted chegava-se a um "mecanismo similar ao ocorrido" na ascensão do fascismo nos anos 1930: "Ainda não vi nenhuma explicação convincente para o facto de pessoas cultivadas e inteligentes como os alemães e os italianos terem mergulhado nesta visão insana do mundo" (166).

Litt pediu a Ballard uma maior precisão sobre a loucura instalada em *O Reino de Amanhã*, e para isso usou as conceções adotadas por Shakespeare em *Hamlet*, numa significação que apresentava de um lado seres "irados, revoltados ou incapazes de se controlar", e por outro algo, do foro mais clínico, "a insanidade ou esquizofrenia". Ballard foi mais uma vez ambíguo, e referiu que a instalação da loucura no romance é mais um dos avisos que a sua estação lançou. Segundo o escritor é inquestionável que a "sociedade de consumo" é um "empreendimento coletivo", são "movimentações sísmicas que derivam através da psique coletiva", de que todos participamos e que pode resultar "no futuro" em algo de grandes proporções, tão "sórdido" como os sintomas latentes em alguns dos movimentos de extrema-direita que despontam na Europa. A cumplicidade desses movimentos políticos com extensos sectores da população tem uma clara semelhança com a imposição do consumismo como uma ideia hegemónica na sociedade. E Ballard voltou ao exemplo do nazismo e a contrariar a ideia de que foram "Hitler e os seus capangas" que "impuseram" aquelas ideias ao "povo alemão", pois toda a documentação e testemunhos da época sugerem que "Hitler e os líderes nazis eram extremamente populares". Um elemento chave, que interessa particularmente à nossa investigação, é o papel preponderante nestes regimes da paisagem dos media, numa clara manipulação da rádio e dos jornais, para depois criarem uma politica de propaganda, com o cinema como principal cartada, expressa nas grandes produções dirigidas por Leni Riefenstahl. Com a instalação da elite nazi no poder, "o desemprego começou a baixar", respirou-se uma prosperidade que grande parte da população nunca tinha experienciado e as "correntes subterrâneas", como a colocação em guetos de judeus, eslavos ou russo, foi "minimizada" pela população, instalada apenas em "surdina". E rematou com a ideia de que "os alemães estiveram com o regime" até ao seu colapso, sendo que durante o processo "não houve tentativas sérias" de o "rejeitar", pelo menos pelo grosso da população (167).

Ainda sobre a instalação do consumismo, Ballard referiu que "todas as bases da sociedade e do

(166) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 417)
(167) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 418)

civismo ordeiro funcionam como uma troca de favores entre as forças dominantes". No caso específico da Inglaterra do século XX, essas forças eram a Monarquia, as instituições parlamentares – "o mundo de Westminster", as forças armadas, "que tiveram um papel fundamental na manutenção do Império", a "Igreja Inglesa" e finalmente "um sistema capitalista à espera de florescer" após a Segunda Guerra Mundial, aproveitando definitivamente as bases lançadas pelo Revolução Industrial. Apesar destes poderes serem muitas vezes conflituantes, de se "jogarem uns contra os outros", "mantinham o espetáculo a rolar". Uma das premissas de *O Reino do Amanhã* era "sugerir" que no virar do milénio "todas essas forças estavam desacreditadas" (168). A monarquia deixou de "inspirar qualquer lealdade" para a maioria da população. Apesar da dificuldade de Thatcher em gerir a guerra nas Maldivas, o regime ainda "navegava num poderoso espírito nacionalista". Já a Guerra no Iraque e no Afeganistão pareceram um mero "capricho" de Blair e por isso era "tão indigno" observar os "familiares enlutados", com "filhos e maridos a morrer por nada". Com os políticos "completamente desacreditados", "sem orgulho nas forças armadas" e com a Monarquia a apresentar-se como uma mera "família altamente disfuncional", restava apenas "um elemento e um ingrediente estável das nossas vidas, o único que oferecia esperança e a promessa provável de uma vida melhor, se fizermos o que dizem os anúncios: o consumismo". Em mais uma das suas variações do *caution tale*, Ballard insistia na necessidade de "restrições", de um "braço de ferro" à sociedade de consumo, da apresentação e fomento de "outras formas cívicas de poder", sob pena de a carruagem perder o controlo, pois "o consumismo faz exigências inerentes, que apenas podem ser satisfeitas ao carregar no acelerador um pouco mais, para se mover um pouco mais depressa". E este traçado só pode desaguar numa "área de psicopatia", que seja capaz de albergar todas essas necessidades, "necessidades que vêm dentro de nós": "Há um limite para o número de televisores que podemos ter em casa. Há um limite para o número de carros que podemos acumular. Depois de termos todas essas coisas, o que se segue?" (169).

O ataque bombista no Metro-Centre levou ao imediato cancelamento de todos os eventos desportivos no Vale do Tamisa. A bomba colocada num automóvel no parque de estacionamento subterrâneo provocou uma explosão que trepou até à cúpula e mesmo considerando os danos "parciais e reparáveis", o narrador acentuava o discurso grave, resultado da investida no coração do consumismo: "(...) uma secção do espaço-tempo tinha sido apagada, expondo uma falha profunda no nosso sonho coletivo" (170). Numa clara e intencional implicação do protagonista, no seu progressivo arrastar para

(168) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 420)
(169) Ballard em entrevista a Toby Litt, em 2006, Extreme Metaphors (p. 421)
(170) Reino do Amanhã, p.146

aquele reino de violência, o romance desvendava que o bombista escolheu o Jensen de Pearson para colocar o explosivo. Pouco depois, a polícia identificou Geoffrey Fairfax, o advogado, como o bombista, ao encontrar o seu corpo em pedaços dentro da carcaça da viatura.

Uma vasta multidão juntou-se no exterior do centro comercial, inicialmente a observar "os últimos fios de fumo" que "brotavam" da cobertura, num ajuntamento da ordem do religioso, mas a clamar por violência, por vingança: "A multidão observava-se a si mesma, uma congregação da noite à espera que o serviço começasse" (171). Depois da queima de alguns automóveis, o bando organizou-se numa "invulgar geometria interna" que variava o condutor para alcançar um determinado lugar e com um propósito que aquela massa de gente parecia desconhecer: "Aparentemente passivos, reagrupavam-se e mudavam de direção sem obedecer a qualquer lógica evidente, um fungo impelido por gradientes de tédio e de ausência de objetivos" (172). A turba deu por si a alcançar a praça principal de Brooklands, onde estava instalada a Câmara Municipal, onde os esperava, além do presidente da câmara e os vereadores, "uma equipa de filmagens", instalada na varanda do edifício, com "as luzes a postos" (173). A sequência esclarecerá que aquela comunidade não se reconhecia nas tradicionais figuras eleitas, como a Câmara Municipal e os seus signatários, sendo que os rostos do consumismo eram os únicos que representavam a comunidade. Com as câmaras das televisões registar, como um comício a partir de uma varanda, aproximável aos que vimos em muitos dos ditadores do século XX, David Cruise foi manietado e impedido, por Maxted e Sangster, para que "acalmasse a multidão e lhe desarmasse a fúria após o ataque ao Metro-Centre" (174), até porque era aquele o rosto que a multidão esperava que a "informasse e liderasse" (175).

Seria Julia quem conduziria o protagonista por agora naquele labirinto. A médica assinalava a presença de Maxted e Sangster infiltrados nas ações de violência, "filmando tudo" nos telemóveis: "Eles estão por todo o lado. São autênticos líderes da claque" (176). O discurso de Julia vincava que aqueles acontecimentos eram coordenados pelas autoridades convencionais e pelos "homens de negócio da velha guarda", que pretendiam "desacreditar" e "prejudicar" o centro comercial, desagradados com a "transferência de poder para o Metro-Centre e para os *retail parks* ao longo da M25" (177). Aquela bomba procurara acender o rastilho da multidão, iniciar uma revolução contra o centro comercial, despertar a comunidade do torpor do consumismo. Neste período, o romance permite-nos assistir ao início da transformação do protagonista, cada vez mais próximo de regressar ao seu papel de

(171) Reino do Amanhã, p.152
(172) Reino do Amanhã, p.154
(173) Reino do Amanhã, p.155
(174) Reino do Amanhã, p.156
(175) Reino do Amanhã, p.157
(176) Reino do Amanhã, p.164
(177) Reino do Amanhã, p.166

publicitário, escolhendo o lado benigno do consumismo ao invés desse mundo antigo e obsoleto. Pearson perdera o emprego de especialista em marketing e a narrativa e as opções do protagonista reiteram a procura de resolver o passado, com um ingrediente que se repete: a dificuldade extrema de lidar, de compreender o sexo feminino. Em mais uma relação peculiar, os cheiros produzidos pelo corpo de Julia, que dão mostra das suas características mais identitárias, aproximam-na de Pearson: "Continuei atrás dela, já excitado com o seu odor, um perfume muito próprio, destilado da beleza, da agressividade e da fadiga crónica". A sequência terminará no leito, mas numa cama particular, pois Julia sedu-lo para a cama do pai, como se procurasse expiar uma eventual culpa na sequência do atentado e assim juntá-los naquele contexto singular: "Tem de ser aqui!" (178).

O encontro, e consequente entrosamento do protagonista com Cruise, o rosto de consumismo, fecha a Parte I do romance. Ao observá-lo num dos seus programas da televisão do Metro-Centre, Pearson constatou que Cruise, mesmo "de modo inconsciente, estava a representar para a câmara" (179). No entanto, a figura parecia com tendência a cristalizar naqueles bailes de máscaras que faziam dele uma "criatura da televisão da tarde": "(...) com uma cabeleira de cabelo grisalho esculpida por forma a revelar a metade inferior do seu rosto e dissimular a testa alta e a frieza interior dos seus olhos. Há muito que se convencera a si mesmo de que gostava, e se sentia à vontade, com pessoas vulgares e essa ilusão sustentara-o" (180). Os dois encontram-se e aproximam-se em confidências. Inesperadamente, como num policial de Patricia Highsmith, é a Cruise que Pearson confidencia que o jipe que explodira no Metro-Centre era seu, algo que ainda não revelara a ninguém, incluindo as autoridades. Por outro lado, perante os elogios do protagonista e a antecipar uma relação criativa a dois, Cruise mostrava-se como um ator que atrai um realizador ou em encenador com o desejo de melhorar a sua performance: "Não, ainda estava a tentar representar. Um erro crasso neste ramo. Temos de ser nós mesmos. E isso requer imenso trabalho. Todos nós somos uma série de personagens" (181).

O início do estudo para a nova caracterização da personagem do apresentador e das suas nuances ocorrerá na residência de Pearson, que já tinha sido habitada pelos Beatles, por Tom Jones e por outros protagonistas da paisagem dos media. O diálogo dos dois voltou à noite da explosão, quando pretenderam que Cruise liderasse a fúria, uma escolha óbvia segundo Pearson: "É a personagem principal dos sonhos de todas as donas de casa". Mas Cruise recusara-se a liderar, por entender que seria uma fraude. Como já apontamos, Cruise tem evidentes afinidades com o instrutor de ténis de

(178) Reino do Amanhã, p.170
(179) Reino do Amanhã, p.173
(180) Reino do Amanhã, p.174
(181) Reino do Amanhã, p.176

Noites de Cocaína, mas aqui ele manifestava mais dificuldades em carregar o estatuto de líder da revolta. Pearson, de novo sob a indumentária do publicitário feroz, assinalou um contexto de uma população, uma Inglaterra inteira a "sufocar", com demasiada "fome por violência" e por desporto de contacto: "(...) há demasiados leitores de códigos de barras, demasiadas câmaras de vigilância e linhas duplas amarelas" (182). Por isso, o publicitário propôs uma nova e ousada abordagem, em que o consumismo seria o impulsionador de um discurso político renovado, que conduzisse a um rejuvenescimento da democracia, ao despontar de novos cidadãos. E para isso precisa de um líder: "O consumismo é a porta para o futuro e está a ajudar a abri-la. As pessoas acumulam capital emocional, tanto como dinheiro no banco, e precisam de investir essas emoções numa figura de liderança. Não querem um fanático autoritário aos gritos numa varanda. Querem um apresentador de televisão, sentado com um painel de convidados no estúdio, a conversar calmamente sobre o que importa realmente na vida delas. É uma nova forma de democracia, onde votamos no balcão de pagamento em vez de na urna de voto. O consumismo é o instrumento mais fantástico que alguém já inventou para controlar as pessoas. Novas fantasias, novos sonhos e aversões, novas almas para curar" (183).

Segundo Pearson, Cruise tinha todas as condições para liderar, para operar a transformação e o segredo assentava na ausência de mensagem: "não há slogans", são os consumidores que "decidem o que querem"; é o abrir da porta para um universo 24/7, para um "futuro" imaginado como "um programa de televisão por cabo com emissão ininterrupta". O protagonista explicitava a necessidade de demência, que terá de ser servida em "pequenas doses, aplicadas quando ninguém estiver a ver" (184). Como um encenador, Pearson deu as primeiras diretrizes ao ator-apresentador-personagem que lhe permitiriam enriquecer o seu papel, dotá-lo do inesperado, de imprevisibilidade: "Ser simpático a maior parte do tempo, mas de vez em quando ser antipático, quando menos o esperam. Como um marido entediado, afetuoso, mas com uma veia cruel. As pessoas irão sobressaltar-se, mas os números das audiências subirão em flecha. De vez em quando introduz-se um toque de loucura, um pouco de psicopatologia em bruto. (...) Encoraje as pessoas a passarem-se um pouco da cabeça; isso torna o ato de fazer compras e os casos amorosos muito mais interessantes. De vez em quando as pessoas gostam de ser disciplinadas por alguém. Querem que lhes deem ordens" (185).

Pearson traçou, então, o plano para as próximas emissões, num pedido para Cruise atualizar o seu estilo, com a introdução de mais masoquismo e mais violência estruturada, num caminho com paragens pelo discurso político e tangentes à dimensão religiosa do consumo: "Faça um apelo

(182) Reino do Amanhã, p.180
(183) Reino do Amanhã, p.182
(184) Reino do Amanhã, p.183
(185) Reino do Amanhã, p.184

emocional súbito. Mostre-lhes os seus defeitos e depois exija lealdade. Insista na fé e no compromisso emocional, mas sem lhes dizer exatamente o que devem acreditar. Isso é a política nova. Lembre-se, as pessoas hoje em dia aceitam de forma subconsciente que a violência é redentora. E no seu íntimo estão convencidas de que a psicopatia está muito próxima da santidade" (186).

Na Parte II do romance, o protagonista instala-se definitivamente em Brooklands para assistir à "vasta experiência social" do qual ele tomara parte, como um arquiteto que esboçara um projeto a pensar nas "gentes negligenciadas das cidades à beira da autoestrada, tão desprezadas pelos habitantes do centro de Londres", com um programa que objetivava uma renovação do "orgulho e solidariedade" daquela comunidade, e os resultados do ponto de vista do protagonista já eram visíveis no incremento da "coesão social" e "prosperidade" e na redução do crime. Ao percorrer a autoestrada na órbita de Heathrow, num percurso que encontrava estádios, vastas urbanizações e *retail parks*, aquele vale de subúrbios era banhado agora por "luz nova e brilhante" (187).

Nesta suave transformação ao redor da catedral do consumismo, o renovado David Cruise tomava a liderança e as audiências aumentavam. O apresentador, enquadrado pelo protagonista, era descrito como um elemento que resultara de uma metamorfose benigna da paisagem dos media, a partir dos elementos originários dos anos 1960 e 1970, onde se destacava o icónico automóvel: "O anúncio mostrava um grande plano cheio de grão do David Cruise, já não o pivô elegante e cheio de base da televisão da tarde, mas um herói fugitivo e alucinado de um *film noir*. Estava sentado ao volante do seu automóvel, fitando a estrada livre adiante e um qualquer inimigo que o esperasse. Um brilho sinistro iluminava o para-brisas sujo, expondo cada poro do seu rosto por barbear. (...) Aquele David Cruise (...) parecia-se mais com os solitários desesperados dos filmes de detetives, homens amaldiçoados que sonambulavam em direção ao seu trágico fim" (188).

O protagonista da "promessa de consumismo infinito" era apresentado através de uma "série de cartazes" que integravam "fotogramas de anúncios de trinta segundos dos canais" da televisão por cabo e exibiam Cruise como uma "criatura encurralada com um temperamento estranho e volúvel; rindo-se, franzindo o sobrolho, zangado, taciturno, alucinado e obcecado" (189). Aquelas campanhas demonstravam que o meio era a mensagem e já estavam a ter réplicas de outras plataformas na conceção de uma publicidade que "não publicitava nada a não ser a sua própria depravação excêntrica". De um modo espontâneo, o sucesso das mais recentes campanhas publicitárias tinha enriquecido o Metro-Centre com mais uma asa, a de um "partido político virtual". A democracia

(186) Reino do Amanhã, p.185
(187) Reino do Amanhã, p.190
(188) Reino do Amanhã, p.192
(189) Reino do Amanhã, p.193

também se transformara naquela comunidade, pois aquele movimento apesar de não publicar qualquer "manifesto" ou "programa", nem acenar com "promessas" ou ambicionar a representação de algo, os seus candidatos "São Jorge", "dotados apenas da sua lealdade" ao Metro-Centre, tinham obtido lugares de eleição "nos concelhos locais". Os tais anúncios de trinta segundos, protagonizados por Cruise, tinham a dupla função de campanha política do movimento consumista (190). Cruise assumia, então, o duplo papel de "voz do Metro-Centre" e de líder de uma plataforma política que começara a abraçar "todas as cidades à beira da autoestrada". A sua figura era uma atualização dos grandes ditadores e demagogos do século XX, também ele sustentado pelos "traços psicopáticos da sua personalidade". Se noutros tempos essas figuras carismáticas tinham emergido das "ruas duras e das tabernas dos operários de uma Munique em plena era da Grande Depressão", Cruise era um líder "sem uma mensagem", criado pelos programas da tarde do canal de compras, mas que "tinha encontrado o seu deserto" (191).

Numa entrevista ao ensaísta e escritor russo, Zinovy Zinik, em 1998, Ballard era desafiado a confrontar o totalitarismo do regime soviético com o consumismo da América. Apesar do escritor ser um claro apoiante da América do século XX e das conquistas do capitalismo, na comparação com a miséria transversal do adversário soviético, no suprir de necessidades básicas da população por exemplo, antes do virar do milénio já germinava na cabeça de Ballard "uma ditadura messiânica que emergia do deserto da vasta paisagem de centros comerciais da América do Norte" (192). Apesar de ter apoiado a tentativa de Thatcher de "americanizar a sociedade britânica", o colapso do Muro de Berlim e a queda do regime soviético colocaram como regime único "a vida burguesa" e a consequente "suburbanização do planeta" e dos seus centros comerciais, que liquidaram a política: "(...) o que temos é a mercantilização de tudo, incluído ideologias e agências de publicidade governamentais". Antecipava, então, o despontar de um "novo reino para lá da política", com o poder assente nas "tendências do consumo", ritmada por "estranhas ondas do entretenimento cultural", onde ficção e realidade se mesclariam em várias possibilidades: "paranoia massificada com novas doenças, movimentos aberrantes de misticismo popular e um domínio crescente da estética". Num contexto onde a raça humana estará "vulnerável a qualquer tipo de manipulação", Ballard insistia que os líderes políticos continuariam a "emergir do deserto", tal como "Hitler ou Mao", ou como os líderes religiosos ao longo de milénios. Os novos desertos serão, então, os vastos "centros comerciais da Europa e dos EUA" (193).

(190) Reino do Amanhã, p.194
(191) Reino do Amanhã, p.195
(192) Ballard em entrevista a Zinovy Zinik, em 1998, Extreme Metaphors (p. 356)
(193) Ballard em entrevista a Zinovy Zinik, em 1998, Extreme Metaphors (p. 357)

Em paralelo com o êxito comercial resultante da imagem renovada de Cruise, a prática de desportos também conhecera desenvolvimentos compatíveis com o reino de violência, em que os desportos de contacto permitiam o "sangue e a agressividade", "as entradas duras" como a "essência do desporto" (194), na relação com os espectadores que chegavam aos milhares, de cada vez mais longe, "atraídos pela disposição militarista que se apoderara da cidade, prontos para marchar pelas ruas, gritar a plenos pulmões e gastar todas as poupanças em *retail parks* que patrocinavam os eventos" (195). Uma nova ordem impunha-se com um inimigo definido, as estruturas governativas convencionais, "a Igreja e as velhas classes médias, com as suas calças de equitação e jantares sociais, os seus colégios privados e snobismos detalhistas" (196). Por isso, o críquete, o desporto tradicional britânico estava excluído das competições do Vale do Tamisa, demasiado associado a essa velha Inglaterra que era necessário derrubar.

Apesar do apoio do protagonista a estes traços militantes, dos adeptos que marchavam por uma nova ordem, a narração começava a explicitar a ambiguidade do protagonista, que é também a ambiguidade do escritor, se considerarmos a coerência de Ballard na adesão às transformações, a olhar o futuro, de uma obra que desde o seu início questionou a literatura britânica, ainda presa ao passado, amarrada, tal como a sociedade, ao saudosismo do império perdido e à divisão de classes que parara no fim do século XIX. Por isso, Pearson sem despir a farda de publicitário começava a explicitar a consciência das ações racistas associadas àquela transformação da comunidade, decretada pelo centro comercial. É um jogo perigoso, o de um protagonista contaminado por um otimismo, na vontade de abraçar a mudança, como um cientista no laboratório à espera de boas notícias: "Os stewards dos clubes desportivos eram uma praga nas cidades à beira da autoestrada, intimidando proprietários de lojas asiáticos e da Europa de Leste, massacrando pequenos estabelecimentos até serem feitas contribuições «voluntárias». (...) Tentei afastar isso da minha mente, pensando nos marchantes confiantes a caminho de Metro-Centre. Com o tempo os rufias e os racistas desapareceriam. (...) A minha consciência não dormia tranquila, mas dormia" (197). Entretanto, a escola que servia de abrigo a estrangeiros – do Bangladesh, Kosovo, Polónia, Turquia -, tinha sido atacada à pedrada, o que possibilitou que Julia assaltasse a consciência do protagonista, ao agitar o fantasma do nazismo: "Querem mandá-los para um gueto algures na zona leste de Londres" (198).

Um ano depois de ter posto mãos ao trabalho, Pearson foi confrontado por Sangster como o criador de um "estado fascista", a exemplo dos que começaram nas marchas na Europa dos anos vinte: "Tem

(194) Reino do Amanhã, p.197
(195) Reino do Amanhã, p.199
(196) Reino do Amanhã, p.200
(197) Reino do Amanhã, p.201
(198) Reino do Amanhã, p.204

estado a mexer-se no ventre da mãe, mas você ajoelhou-se na palha e deu à luz o monstro" (199). Sangster concordava que foi conseguido um "forte sentido de comunidade", mas edificado em volta de "uma estética de violência". Segundo o pedagogo estava ali um ensaio para os "estados fascistas do futuro", servindo-se de um "drama" extraído dos anúncios do Metro-Centre protagonizados por Cruise, de um conjunto de "emoções" pervertidas para alcançar uma demência coletiva, próxima do ambiente gerado na Alemanha de Hitler (200), um fascismo consumista que dispensava a eleição de um führer.

Nesta segunda parte, o romance também dedica um capítulo a Tom Carradine, o diretor do Metro-Centro, que se apresentou ao protagonista com uma farda peculiar, "uma peça galonada em tons de azul-bebé que podia ser usada por um dos marechais de Mussolini" (201), num espaço de produção ininterrupta de imagens associada a uma vigilância 24/7: "Uma câmara de televisão montada num suporte circundava o espaço, sempre atenta a qualquer fanático com um colete de explosivos". Cada capítulo é, então, dedicado à relação do protagonista com um personagem, que permite conhecer o contexto através da perceção de cada uma dessas personagens quando olhadas pelo protagonista, que fala na primeira pessoa; em paralelo, a narrativa avança. Carradine mostrava-se muito elogioso com as transformações operadas pelas campanhas de Pearson e Cruise, mas o protagonista não podia deixar de se sentir apenas uma das peças entre todas aquelas pessoas fardadas, "sob o comando de Tom Carradine" (202).

Entretanto, Duncan Christie fora capturado no Metro-Centre e agredido pelos chefes de claque, mas pelo meio da escaramuça conseguiu depositar uma bala (ainda quente) na mão de Pearson enquanto dispava o mandamento que preside às ficções debitadas pelo Metro-Centro: "(...) nada é verdadeiro, nada é falso" (203). Este tom de policial está também na nova caracterização de Cruise, extraída de um filme de gângsteres, a participar de uma narrativa sempre dependurada no capital de imagens herdado de Hollywood: "O Cruise não usava gravata, vestido com o fato preto coçado e a camisa branca velha que eram agora a sua imagem de marca, um conjunto que eu baseara no fato usado pelos heróis amaldiçoados nos filmes de gangsters, homens desesperados à beira da loucura. O Cruise perdera peso e o seu bronzeado característico fora clareado pelo departamento de maquilhagem, o que lhe conferia uma expressão faminta e atormentada, o messias fugitivo dos centros comerciais" (204).

A atenção do protagonista voltou-se para uma conversa no canal do centro comercial dirigida por Cruise e com uma convidada a quem o apresentador dizia detestar a palavra comunidade: "É o tipo de

(199) Reino do Amanhã, p.207
(200) Reino do Amanhã, p.208
(201) Reino do Amanhã, p.213
(202) Reino do Amanhã, p.214
(203) Reino do Amanhã, p.215
(204) Reino do Amanhã, p.217

palavra utilizada por gente snobe e de classe alta que quer pôr as pessoas normais no lugar delas. Comunidade significa morar num cubículo, conduzir um carro pequenino, fazer umas férias pobrezinhas". O discurso de Cruise era consentâneo com a sua imagem agressiva: "Comunidade? Eu sei o que é uma comunidade asiática. Sei o que é uma comunidade muçulmana. Todos sabemos, não é verdade? Para mim, a única comunidade verdadeira é a que construímos no Metro-Centre". A conversa demonstrava que o plano desenhado por Pearson e interpretado por Cruise estava em velocidade cruzeiro, devidamente calibrado. O apresentador equilibrava-se como um funâmbulo, em que a sua pessoa era também o seu personagem, entre atitudes e palavras hostis com a entrevistada, ao mandá-la calar, mas simultaneamente expondo-se, ao dar a ver as suas fragilidades, a sua solidão fora daquele palco, a sua autocomiseração associada ao consumo de álcool. A única ambição manifestada por Cruise era a de projetar um futuro para o Metro-Centre e para os seus clientes. Esta conceção de futuro foi traduzida por um avanço da câmara de Ballard para oferecer um close-up a Cruise, numa narrativa assente em palavras, mas principalmente em imagens: "O discurso atingiu o seu ponto alto, ao mesmo tempo que a câmara principal fazia um grande plano do rosto desmazeladamente atraente do Cruise" (205).

Há dois movimentos que se consolidavam, como duas linhas paralelas. Por um lado, a força política que se gerara a partir do Metro-Centre, latente em churrascos, filiações e clubes desportivos, em que esse movimento político dispensara "uma burocracia sustentada por funcionários públicos", alicerçado apenas no "desejo de poder! Que "vinha de baixo para cima, de milhares de caixas registadoras e corredores de lojas". Por outro lado, os papéis que o protagonista escrevera para Cruise estavam a operar uma transformação e as suas ações pareciam estar para lá da mera representação, uma interpretação que colhia a "fome e a inquietação do seu público" (206). Mas esta metamorfose do apresentador começara a inquietar Pearson, que o observava como o psicanalista examina o seu paciente perturbado: "Ele começava a parecer-se com os heróis destroçados que representava nos anúncios" (207). Pearson procurou refreá-lo, contê-lo no uso de álcool, drogas e compulsão sexual na construção do personagem, mas Cruise estava cada vez mais a par do instrutor de ténis de *Noites de Cocaína*, na forma como entendia a violência, e assim, à crescente lucidez do protagonista que apontava a "limpeza étnica" promovida pelos adeptos desportivos, o apresentador assegurava a necessidade daquela violência, que esses comportamentos eram apenas "teatro de rua" (208).

A ação daqueles dois homens, nesta tensão mediada pelas imagens, confluiu numa direção, de que

(205) Reino do Amanhã, p.218
(206) Reino do Amanhã, p.219
(207) Reino do Amanhã, p.220
(208) Reino do Amanhã, p.221

defender o centro comercial era a mensagem, no objetivo de definir um novo tipo de Inglaterra: "Transforme o ato de fazer compras numa experiência emocionalmente insegura. Esqueça o valor do dinheiro, a compra de bens, todo esse disparate de classe média liberal. (...) Experimente apelar à inquietude deles, ao desagrado que sentem por todas as pessoas que olham o consumismo com desdém" (209). Como na Alemanha ou Itália fascistas, que ocultavam as queimas de livros ou as perseguições da policia politica e a discricionariedade no tratamento da população não alinhada, o publicitário preferia fazer de conta que "o incendiar de habitações asiáticas estava a acontecer noutro país", o que mais importava era que o otimismo da população das "cidades à beira da estrada" estava na rua, um prenúncio de uma marcha, que a ambiguidade de Ballard nos coloca a pensar na marcha sobre Roma de Mussolini, mas que o narrador descreve como uma marcha para promover "um novo tipo de Inglaterra, disciplinada, orgulhosa e satisfeita", ao ritmo do "retinir de todas as caixas registadoras do Vale do Tamisa" (210).

O enunciar da verdadeira Inglaterra está em várias entrevistas de Ballard, com especial intensidade no virar do milénio. O escritor, que viveu desde 1960 em Shepperton, afirmou que isso o auxiliou a perceber a "suburbanização do planeta" e a obter uma "visão em close-up da verdadeira Inglaterra", que se pode encontrar na órbita da autoestrada que direciona Londres a Heathrow, composta de parques industriais, vivendas de executivos, clubes desportivos e marinas, empresas de *rent-a-car*, multiplexes de cinema e tudo isto envolvido por milhares de câmaras de vigilância (211). Crítico feroz do campo literário britânico, apontava à maioria dos escritores o padecimento de, ao habitarem no centro de Londres, "subscreverem uma visão tradicional da Inglaterra que já não existe", que está circunscrita a "Bloomsbury, à Tower of London e à House of Parliament", que são os resíduos de uma "herança tradicionalista", onde esses escritores se "juntam para um jantar-festa cultural" (212).

A trajetória das vendas continuava ascendente. Na mesma direção, o protagonista sentia a hostilidade dos vizinhos que olhavam para ele como o sacerdote que concebera um "matrimónio horrendo", resultado do cruzamento no centro comercial entre "o consumismo e um novo totalitarismo" (213). Também Cruise encontrava novos adversários, disparava em várias direções num alcance deliberadamente vago, que podia incluir "asiáticos e europeus de leste, negros, turcos, não consumidores e qualquer pessoa que não tivesse interesse por desporto", ou elementos da classe média snob, como advogados e arquitetos "emproados" (214). Os chefes de claque e os gangues de

(209) Reino do Amanhã, p.222
(210) Reino do Amanhã, p.224
(211) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 404)
(212) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 405)
(213) Reino do Amanhã, p.233
(214) Reino do Amanhã, p.235

adeptos permaneciam imunes a qualquer convenção e começavam a importunar os tribunais com a sua violência, a colocar em causa o funcionamento da justiça e da segurança social. Em breve, largos sectores do estado, do governo e da justiça, os pilares da democracia, estariam vergados, pois o que restava da elite governante no condado apoiava firmemente o David Cruise e a sua marca de consumismo ideológico. Neste contexto, o publicitário aproximara-se do pai e começara a questionar o seu perfil de fanático de extrema-direita, pois talvez tudo aquilo fosse um disfarce para se infiltrar nos bandos de *hooligans* e denunciar as conexões entre desporto e violência. Esta aproximação era ainda mais notória no lugar sagrado do autódromo, representante de um mundo antigo e única escapatória da influência nefasta do Metro-Centre: "Como de costume, conseguia ouvir os motores a trabalhar ao longe, o rugido gutural de escapes abertos e os soluços entrecortados dos carburadores ávidos de ar. Já só restava uma pequena secção do circuito, mas na minha mente, e na mente do meu pai, a pista imensa continuava intacta. A superfície inclinada ainda suportava os carros desportivos que corriam eternamente nas tardes de outros tempos, num mundo mais feliz de velocidade, de glamour e de mulheres elegantes envergando capacetes e fatos-macaco brancos" (215).

Entretanto, a cidade voltava a estar ameaçada, com a notícia de que a cúpula do Metro-Centre estava a arder, o que esvaziou de imediato os estádios: "toda a gente aguardava notícias da cúpula". Começaram a circular a primeiras imagens, obtidas a partir de uma câmara oculta no Metro-Centre, que eram comentadas nos noticiários da BBC; as informações eram escassas e não era possível identificar a causa e o volume dos danos, mas "os jornalistas confirmaram que a cúpula não tinha sido evacuada e tranquilizaram quaisquer familiares que estivessem a assistir à emissão que não havia sinistrados". Se aquelas imagens não identificavam quaisquer indícios de pânico no interior do centro comercial, os três canais do Metro-Centre alimentavam as ameaças de que "pirómanos desconhecidos tinham tentado incendiar a cúpula" (216); os apresentadores dos canais do centro comercial "falavam sobre fortes danos", e "sobre inimigos sinistros decididos a demolir toda a estrutura por completo" (217).

David Cruise emergirá como um dos seus anti-heróis dos vídeos publicitários, equipado com "capacete vermelho e um fato de bombeiro", em ação para a televisão do centro comercial, "numa série de planos captados com a câmara portátil na garagem da cave", que testemunhou o assomar do apresentador a partir de "uma cabina de um veículo de emergência". O protagonista do Metro-Centro dirigiu-se câmara para emitir uma mensagem, em mais um episódio de um mundo que cria obsessivamente imagens de violência: "Há por aí inimigos e sabem quem eles são. Se não nos

(215) Reino do Amanhã, p.248
(216) Reino do Amanhã, p.251
(217) Reino do Amanhã, p.252

voltarmos a ver, saibam que caí a lutar pelo Metro-Centre...". A encenação de Cruise viu naquele simulacro de incêndio uma oportunidade de exercitar as suas ficções, em que "nada era verdadeiro ou falso": "A maior parte do seu público sabia provavelmente que o incêndio num contentor do lixo era um estratagema concebido para conquistar apoio para o Metro-Centre, por razões ainda pouco claras. Sabiam que lhes estavam a mentir, mas se as mentiras fossem consistentes o suficiente definiam-se como uma alternativa credível à verdade. A emoção dominava quase tudo e as mentiras eram motivadas por emoções familiares e solidárias, enquanto a verdade vinha com arestas aguçadas que cortavam e magoavam" (218). O público alvo de Cruise estava disponível para a encenação, na mesma medida em que aderiam às promoções embaladas pela música ambiente do centro comercial.

Em direto para a televisão, Cruise desmaiou e os écrans ficaram "em branco". Ainda antes de se espalhar a noticia do disparo sobre o apresentador, a multidão que assistira ao colapso de Cruise já soltara "um grito de raiva e de dor, o brado visceral de um animal aguilhoado até à morte. O som elevou-se acima de Brooklands, fazendo vibrar as janelas e ressonando nos telhados adjacentes" (219). A revolta motivada por estas imagens espalhara-se pela cidade, conduzida por um exército equipado com a cruz de São Jorge que se entretinha com pilhagens e fogos nas urbanizações habitadas por asiáticos e outros emigrantes. Mas, estes gangues avançavam noutras direções, em alvos conotados com os inimigos do centro comercial, como pequenos atentados contra a sociedade tradicional: a biblioteca municipal ou o clube de críquete, "onde defecaram no campo" (220).

Os últimos capítulos da parte II do romance equilibram-se na ideia de defender a cúpula do centro comercial, como quem defende uma república instaurada por um regime fascista, assente em linhas de descrições que mais parecem imagens em movimento, pedaços de um guião para um filme policial, escrito por um publicitário, por um "führer de algibeira, um Dr. Goebbels suburbano", como lhe chamou Maxted: "Um carro aproximou-se, os pneus trilhando a gravilha à entrada para o prédio. Os faróis estavam no máximo, iluminando o parque de estacionamento como se fosse um local de filmagens de cinema. Enfiei a cabeça pelo banco de trás do Mercedes e guardei a espingarda no chão, embrulhada na minha gabardina. A coronha estava pousada no túnel de transmissão, ao alcance do condutor" (221). Enquanto corria o rumor de que o incêndio seria um simulacro com a autoria de Cruise, e perante a tardia intervenção do exército e demais autoridades, o psiquiatra propunha a Pearson que substituísse Cruise: "Fale para a câmara, peça a todos que regressem a casa e se acalmem" (222).

(218) Reino do Amanhã, p.253
(219) Reino do Amanhã, p.255
(220) Reino do Amanhã, p.254
(221) Reino do Amanhã, p.257
(222) Reino do Amanhã, p.261

Depois de várias escaramuças à volta do centro comercial, num ambiente de quase guerra civil, com carros danificados e múltiplas agressões, que o exército e a polícia procuravam controlar, uma multidão irrompeu pelo Metro-Centre para defender a cúpula, "acenando com os seus cartões de clientes", como se eles representassem a sua única identidade (223). Em resposta à polícia que procurava selar o Metro-Centre, e "incentivado pelas luzes das câmaras, um grupo de chefes de claque e adeptos com camisolas com a cruz de São Jorge fechavam as portas de saída", pelo interior do centro comercial (224). Num cenário em que começava a notar-se a presença ostensivas de imagens de helicópteros - o inseto mecânico e perigoso, associado à violência, à guerra e à morte -, fortemente iluminadas por projetores, Tom Carradine liderava os chefes de claque, agora armados, que procuravam impedir a invasão da polícia e do exército no acesso à cúpula. Pouco depois, o diretor do Metro-Centro invocou a existência de reféns.

A queda de uma porta corta-fogo isolou a barricada e a polícia no exterior, na antecâmara da parte III do romance, que instalará o regime político e religioso no Metro-Centre como uma embaixada do terror, com evidentes afinidades com *Arranha-Céus*, nas vivências da comunidade de consumidores encerrados na cúpula do consumismo: "(...) um mundo novo e mais interessante esperava-me no interior da cúpula, um universo autónomo de tesouros e promessas. A multidão começava a espalhar-se pelo centro comercial, resignada a um futuro de compras eternas. A república do Metro-Centre tinha-se finalmente instalado, uma fé encurralada dentro do seu próprio templo" (225).

Em grande medida, a parte III do romance coloca-nos dentro do Metro-Centro, no interior do cerco que concretiza uma vida consumista, como uma utopia. Ballard fez mais uma vez uso dos saltos no tempo, um dispositivo tão devedor da herança da literatura como do cinema, aqui com uma prolepse que nos descreve um plano-sequência com a libertação de alguns reféns, para nos parágrafos seguintes nos fazer recuar no tempo, primeiro *in medias res* e depois até à primeira noite passada no interior do centro comercial. É como se a Literatura de Ballard se fosse metamorfoseando ao longo das várias fases, para nos romances finais ser já cinema, um *continuum* de imagens em movimento que deslizam sobre as páginas do romance.

Tom Carradine dividia o seu tempo entre as duras negociações para a libertação de reféns e as comunicações através do canal de televisão do Metro-Centre. O diretor cederia na libertação de alguns reféns, perante sintomas de febre tifoide entre os sequestrados, mas aquele conjunto de acontecimentos era visto como mais uma oportunidade de gerar imagens transformadoras, de

(223) Reino do Amanhã, p.265
(224) Reino do Amanhã, p.266
(225) Reino do Amanhã, p.271

fortalecer o consumismo: "Eu presumia que bem enraizado na memória dos diretores de relações públicas estava a crença de que quando aparecessem na televisão em direto um milagre seguir-se-ia. As águas separar-se-iam e o céu cairia" (226). Com Cruise nos cuidados intensivos, os agora residentes do Metro-Centro estavam no processo de incubação de uma infeção, "uma passividade intensificada" e uma abstração total do tempo: "O tesouro dos bens de consumo à nossa volta parecia definir quem éramos" (227).

O diretor do Metro-Centre conseguira finalmente contabilizar o número de pessoas encerradas no centro comercial: três mil, incluindo duzentas crianças. Entre estes aglomerados de indivíduos, destacavam-se várias centenas de adeptos e funcionários, "decididos a defender a cúpula contra tudo e contra todos". Uma boa parte dos clientes "tinham corrido para o interior do átrio com o intuito de escaparem aos bastões da polícia", incluindo as crianças, que Carradine considerava um forte instrumento nas negociações, embora com o desafio suplementar da progressiva deterioração das condições que em breve deixaria aquelas crianças "desgrenhadas e cheias de fome, separadas dos seus jogos de computador favoritos e demasiado assustados para adormecerem nos braços das suas mães exaustas" (228). Enquanto as condições impostas por Carradine na procura de tréguas no conflito eram sucessivamente proteladas pelo Ministério do Interior, do lado de fora as televisões estavam sequiosas de novidades e montavam um aparato de recursos para acompanhar o evento: "Adeptos das cidades à beira da autoestrada encheram as ruas de Brooklands numa enorme manifestação de solidariedade. Os comentadores descreveram a tomada de posse da cúpula como uma revolta popular, a luta do homem consumidor e respetiva esposa consumidora contra as elites metropolitanas com o seu desdém profundo por centros comerciais. As pessoas dos *retail parks* defendiam uma Grã-Bretanha mais real composta por lojas Homebase, vendas de artigos em segunda mão e centros de jardinagem, clubes desportivos amadores e a camisola com a cruz de São Jorge" (229).

Entretanto, Carradine dera orientações para que as luzes do teto do centro comercial fossem desligadas, em mais uma similitude com *Arranha-Céus*, o que resultou numa "transformação estranha" do espaço, de "lojas e armazéns" que pareciam "retroceder para uma escuridão interior". Aquele mundo de sombras produzido pelo movimento das pessoas dava a "impressão da iminência de um ataque aéreo", sensação intensificada em zonas como as lojas de ferragens em que as lâminas de vários materiais pareciam formar "uma floresta prateada na escuridão" que nos recordou as paisagens de *O Mundo de Cristal*. No entanto quando se esperava uma quebra de convenções associada à

(226) Reino do Amanhã, p.275
(227) Reino do Amanhã, p.277
(228) Reino do Amanhã, p.278
(229) Reino do Amanhã, p.279

escuridão, à entrada num "mundo primitivo" que parecia esperar "o seu momento", o narrador relatava que a multidão se servira do conteúdo dos supermercados, mas de uma forma ordenada e deixando o dinheiro respeitante à compra, ao valor do produto (230). Em mais uma cartada certeira, Carradine propôs libertar quinhentos reféns por dia, durante três dias, não impondo condições, o que afrouxou a agitação e por isso, "a polícia adiou qualquer tentativa de invadir a cúpula" (231).

Desde as entrevistas concedidas durante os anos 1980 que Ballard falou de "um esvaziamento de fim de século", resultante da ausência de crenças válidas, pois "todas as ideologias se foram", as grandes igrejas estão vazias", restava apenas a sociedade de consumo, que se concretizou conforme os prognósticos dos anos 1960, e a "competição pelo poder". Este "sentido de esvaziamento" gerou um "incómodo" social, na procura de "algo em que acreditar", que forçará o despontar de algo extremo, como os "novos puritanos", os que se revoltam contra o consumo de carne ou a utilização do automóvel (232). Ainda à distância de alguns anos do virar do milénio, eram pedidos vaticínios ao escritor. Para além da ideia repetida de que o sinónimo de futuro seria o tédio, no estender da "cultura de subúrbio", "até tomar o subúrbio da alma", Ballard já apontava notas para a violência de lazer com que preencheria o final da sua obra, antecipando atentados terroristas sem qualquer sentido, com explosões e outro tipo de ações violentas, organizadas por "cultos extremistas de vários tipos", que poderiam por exemplo incendiar uma pequena escola "num subúrbio calmíssimo", como protesto "contra o uso pelos alunos de lápis de minas". Os primórdios da internet também sugeriram a Ballard possibilidades. Esses refúgios eletrónicos poderiam ser o lugar para explorar as nossas psicopatologias, uma realidade virtual que poderia "satisfazer os desejos mais antigos da humanidade", no alcance de uma psicopatologia do quotidiano que nos habilitasse a "jogar", a "gerir o nosso próprio campo de concentração", a "assassinar John Kennedy", tudo isso "sem magoar ninguém" e sem o peso da culpa (233).

Ballard concretizou com o título do capítulo 34 – O Trabalho Liberta-te – a tão ansiada equiparação com os regimes do século XX, o fascismo em Itália, o nazismo na Alemanha e o estalinismo na União Soviética, sistemas de poder totalitário, conforme o enunciado de Hannah Arendt, sendo que o título vincula ainda mais intensamente o nazismo (era uma das inscrições nos campos de concentração de judeus), a que a filosofa alemã dedicou especial atenção e que culminou na designação de banalidade do mal ao processo burocrático que conduziu ao holocausto. Na segunda semana do cerco, o diretor do Metro-Centre já autorizara a libertação de 2000 pessoas, mas, entretanto, o ritmo de libertações

(230) Reino do Amanhã, p.281
(231) Reino do Amanhã, p.282
(232) Ballard em entrevista a Lukas Barr, em 1994, Extreme Metaphors (p. 287)
(233) Ballard em entrevista a Lukas Barr, em 1994, Extreme Metaphors (p. 288)

descera para os 12 reféns por dia, pelo que continuavam a habitar o centro comercial algumas centenas pessoas, que "emergiam" todas as manhãs "dos seus hotéis, agitados e desgrenhados, com ar de terem sido atacados pelos próprios sonhos" (234). Se os chefes de claque tinham a função de impor a ordem, já a Sangster e Maxter estavam reservados papéis tão ambíguos como interessados naquelas rotinas de punição e violência dos reféns, de ensaio para uma psicopatologia do quotidiano: "Marcas de sangue cobriam os mosaicos e o Sangster deu um passo em frente e começou a escrutiná-las de uma forma estranhamente obcecada, qual antropologista examinando as pinturas feitas com pés de uma tribo primitiva" (235).

Devido às altas temperaturas e à avaria do ar condicionado, o Metro-Centre, que outrora fora "banhado por um odor fresco e aromatizante", transformara-se numa "pocilga gigante"; invadido pelo "odor nauseabundo" que "emanava das arcas de carne congeladas", "a pressão da água" baixara abruptamente o que impedia o abastecimento dos autoclismos das casas de banho, o que atribuiu "um fedor semelhante ao dos currais" ao espaço que "rodeava o Ramada Inn". Entretanto, como forma de liquidar "a dívida que tinham para com o centro comercial" e a transformação das "suas vidas", Carradine ordenou aos reféns que limpassem os supermercados (236). Depois da libertação conferida pelo trabalho, os paralelismos com os campos de concentração e as psicopatologias associadas continuaram a ser desfiadas como um guião pré-escrito e o próximo capítulo foi o racionamento da comida, incluindo a disposição dos reféns em filas para aceder a "refeições modestas de carne, sardinhas e feijão enlatados" (237).

O centro comercial era como um animal em hibernação, num estado de tranquila normalidade, em suspenso enquanto se aguardavam noticias de Cruise, ainda em estado grave, "à vista do estúdio de televisão que o tinha criado" (238). Os reféns também mantinham uma espécie de ética consumista, pelo que mesmo na escuridão continuavam a venerar os bens de consumo como "deuses caseiros", pelo que continuava a não haver notícias de pilhagens naquele cerco peculiar. Enquanto alguns reféns se juntavam à rebelião e vestiam as camisolas com a cruz de São Jorge como "imigrantes num país novo" (239), Maxted, como analista preferencial, receava a regressão comportamental que adviria da morte de Cruise, enquanto justificava a inação das autoridades, como o Ministério do Interior: "Isto é um enorme laboratório social e estão a observar-nos sentados na fila da frente, enquanto a experiência ganha contornos mais tensos. O consumismo não tem muito mais para onde ir e está a transformar-se.

(234) Reino do Amanhã, p.285
(235) Reino do Amanhã, p.286
(236) Reino do Amanhã, p.288
(237) Reino do Amanhã, p.290
(238) Reino do Amanhã, p.293
(239) Reino do Amanhã, p.300

Já experimentou o fascismo, mas mesmo isso não é primitivo o suficiente. A única coisa que resta é a demência absoluta" (240).

A escrita dos romances que compõem a período da violência de lazer estabeleceu-se em paralelo com a imagem-chave do 11 de Setembro e a consequente Guerra no Iraque, em 2003. E, por entre essas imagens de violência, o consumismo constituía-se como a ideologia dominante. Ballard assinalava nas entrevistas deste período os "sinais", as evidências de que o consumo já não proporcionava a necessária satisfação: "as pessoas ressentem-se do facto de que a sua maior decisão moral é escolher qual será a cor do seu próximo carro" (241). O escritor assinalava "um estado de coisas perigoso", na evidência de as pessoas se sentirem como "hamsters à volta de pequenas rodas", disponíveis a quem proporcione "uma ideologia mais excitante". O discurso, que esteve presente desde o início da obra, nos romances finais é concretizado como um conceito, de que o que "resta" aos humanos, em especial no mundo ocidental, é a "psicopatologia", como a remanescência de "liberdade", indo também ao encontro de algo que poderia ter sido formulado por Sade: "(...) numa sociedade completamente sã, a única liberdade é a loucura". E Ballard dizia que estávamos cada vez mais "próximo" desse estado, pois vivemos cercados de convenções, de pactos "como devemos comportar-nos, de forma sã", mas que nos deixa a espreitar um abismo, "uma viragem para uma espécie de loucura social" (242). Neste contexto, os líderes políticos têm um papel determinante. Ballard referiu-se várias vezes a Tony Blair como um personagem, "um ator" que apreciava atuações "extravagantes" e em primeiro plano, como o líder de uma "comunidade evangélica" que "inventa uma verdade". Blair e outros líderes contemporâneos, apresentam claras afinidades e métodos com os regimes totalitários do século XX, designadamente no "apelo ao irracional para mobilizar as populações" (243).

O narrador, quando começaram a limpar o templo do consumismo às ordens de Carradine, já tinha identificado a vontade daquela comunidade para servir um conjunto de "altares não consagrados", as "casas de totens" espalhadas pelas lojas e armazéns do centro comercial (244). Na entrada do segundo mês do cerco, as televisões perdiam o interesse no conflito e o tempo dilatava-se em "dias de tédio", apenas descontinuado "pela busca interminável por água e comida", nas cada vez mais escassas horas em que Carradine permitia a abertura dos supermercados (245). Nos percursos pelo centro comercial os clientes fiéis elegiam "locais de pausa e reflexão" nos santuários de consumo que pareciam ter sido concebidos como "estruturas" semelhantes "a um altar", que emanavam uma aura

(240) Reino do Amanhã, p.299
(241) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 399)
(242) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 400)
(243) Ballard em entrevista a Chris Hall, em 2003, Extreme Metaphors (p. 401)
(244) Reino do Amanhã, p.291
(245) Reino do Amanhã, p.302

religiosa: "Perto havia uma loja com uma pirâmide quase intacta de artigos de exposição na entrada. Um trio de micro-ondas sustentava colunas de torres de computador, com um ecrã plasma no topo, a construção decorada qual árvore de natal com uma dúzia de máquinas fotográficas digitais, as lentes cintilando à meia-luz". Neste contexto, também assistimos a uma transformação do protagonista, devolvida pelo espelho, em que o odor participa mais uma vez da identificação da singularidade do indivíduo: "Como de costume, evitei olhar para o espelho por cima do lavatório, onde uma figura parecida com um maltrapilho que partilhava o quarto comigo se juntara a mim. Sempre que o via, barbudo e com uma expressão assustadoramente calma, avançava para mim qual pedinte atento vendo um possível benfeitor. Então recuava bruscamente, repelido pelo odor do meu corpo e pelo fedor mais rançoso (...)" (246).

Um novo simulacro, construído por Sangster, haveria de se constituir como um acontecimento determinante para o final da narrativa. O diretor da secundária de Brooklands, "num gesto de propaganda", consciente da vigilância operada pelas câmaras instaladas no recinto pela polícia, "oferecera" a alguns dos reféns uma nova indumentária, "equipando-os com camisolas com a cruz de São Jorge". Na sequência de um ataque da polícia e do Ministério do Interior, através da cúpula e com as forças instaladas em helicópteros, "os comandos, convencidos de que se encontravam perante uma investida suicida por parte de rebeldes provocadores", devido à forma como estavam vestidos, "abriram fogo à queima-roupa", o que provocou a morte imediata de "cinco dos reféns, incluindo o diretor-geral do Metro-Centre e dois dos seus chefes de departamento (247).

Na sucessão de simulacros que compunham uma liderança demente, e após a retirada dos comandos e dos helicópteros, Sangster instou Carradine a emitir um comunicado para a imprensa, onde indicasse que foram eles e não a polícia quem matou as cinco pessoas: "Enquanto poder militar no comando temos o direito à retaliação. Diga-lhes, Tom: para a próxima, mataremos dez reféns". Sangster também mantinha um diálogo particular com o protagonista ao indicar-lhe que estavam dentro do "tipo de loucura que nos faz ter esperança na raça humana", de que ele, o publicitário, continuava a resistir a abandonar o Metro-Centre, pois aquilo é demasiado interessante: "Isto é o culminar do trabalho ao qual dedicou toda a sua vida" (248).

A notícia da morte de David Cruise proporcionou que, ainda dentro do centro comercial, se esclarecesse o contexto anterior à chegada do protagonista a Brooklands, que culminou com o tiroteio que matou o pai do publicitário. Mas a *revelação* de que por detrás desse atentado estavam todas as figuras relevantes da cidade, como Julia, Maxter, Sangster, a sargento Falconer ou o advogado Fairfax,

(246) Reino do Amanhã, p.301
(247) Reino do Amanhã, p.303
(248) Reino do Amanhã, p.309

e que o autor material dos disparos foi Christie, já tinha sido antecipado pelo narrador durante o romance. Tal como nos policiais de Patricia Highsmith, a motivação do desenrolar dos romances não é o desvendar da identidade do assassino, pois o protagonista ao longo dos capítulos anteriores há muito que tinha desmontado as possibilidades da intriga que levara à morte do pai, num crime com a autoria partilhada, em que todos participaram, incluindo as principais figuras políticas e da justiça, "o velho poder instalado de Brooklands" (249), em atitudes entre a omissão e a negligência, de quem desconhece o resultado da narrativa, mas que a ele fica amarrado moralmente. Interessa, pois, a caracterização dos vários personagens, a sua sofisticação e os desafios morais que cada um deles coloca à moral do leitor, que o arrastam para a empatia por sujeitos peculiares, aparentada com o fascínio do leitor pelos heróis criminosos de Highsmith. Como acontece em várias questões, também ligadas à problemática das imagens, há uma tentação para intervir quando se identifica um problema, com uma benevolência integra, como aqui os cidadãos preocupados com a crescente hegemonia do mundo do consumo associado à violência; mas as intervenções além de não estancarem o problema, só o tornam mais problemático e perigoso, como sucedeu no contexto de Brooklands após o primeiro atentado no Metro-Centro. Ballard, tal como Cronenberg (como veremos na terceira parte desta tese), num exercício de ambiguidade, propõe-se mergulhar nessas possibilidades, mas valorizando a progressiva consciência individual e da comunidade. O alvo escolhido para o primeiro atentando, segundo Maxter, era David Cruise (dentro de um dos seus programas de entrevistas), sendo que Duncan Christie fora escolhido para atirador devido ao seu passado como esquizofrénico, um perfil com evidentes afinidades com o lobo solitário no assassinato de John Kennedy. Mas, a vítima, o rosto do Metro-Centre não apareceu e Christie precisava de um alvo.

Uma grande explosão vinda da entrada da porta sul do Metro-Centro, que quase derrubara aquele tampão, parecia decretar o fim do cerco, mas havia uma réstia de resistência, pois uma parte dos amotinados, os chefes das claques, prosseguiam a sua luta. Era Tony Maxted quem liderava a resistência, compondo a figura do cientista que conduz as suas experiências, sem temer as consequências: "(...) envergando uma bata branca imaculada que tinha guardado secretamente para aquele momento. Estava cansado mas cheio de confiança, fazendo o possível para encorajar aquele grupo dissidente que o convencera a pôr fim ao cerco. Andava de um lado para o outro entre as filas de homens, sorrindo e conversando com cada um deles, ao mesmo tempo que iam avançando em direção à luz que os esperava" (250). Se após a morte e o desaparecimento do cadáver de David Cruise, "a vida no interior da cúpula tinha cortado as derradeiras ligações à realidade" (251), na antecâmara do

(249) Reino do Amanhã, p.316
(250) Reino do Amanhã, p.337
(251) Reino do Amanhã, p.327

fim, os resistentes observavam os pisos superiores em chama, "entusiasmados com a visão do Metro-Centre a consumir-se a si mesmo, como se aceitassem de bom grado essa última metamorfose". Entretanto, Maxted ordenou a retirada para evitar o fogo, mas o chefe de claque e demais fizeram o caminho inverso, escolhendo as chamas como destino, na derradeira ação daquele peculiar cerco: "Um tremor percorreu o pelotão, um espasmo de raiva, medo e orgulho. Juntos viraram costas ao átrio de entrada. Seguiram em frente, carregando o Maxted qual totem acima das suas cabeças, correndo na direção das chamas, os gritos roucos dele perdendo-se no matraquear violento do inferno" (252).

O epilogo de *Reino do Amanhã* coloca-nos em Brooklands, três semanas após o cerco e em que ainda se observava o "fumo e o vapor" que se soltavam do Metro-Centro, agora uma "ruína", que se devorava "a si mesmo, uma fornalha consumida pelo próprio fogo". O incêndio do centro comercial fora uma responsabilidade de todos e de ninguém individualmente, como o incêndio trágico da residência dos Hollinger, que abre *Noites de Cocaína*. Como penitentes de um culto solar, "uma pequena multidão aparecia todos os dias" e permanecia no parque de estacionamento a observar "o centro comercial destruído como se mal pudesse acreditar no que tinha acontecido" (253), a "contemplarem a sua carcaça fumegante, em tempos o repositório de tudo o que mais valorizavam" (254).

O romance cumpria um dos preceitos de Ballard, na resolução do passado das personagens, pois a destruição do Metro-Centre removera o complexo de culpa de Julia relativamente à morte do pai do protagonista (a única sobrevivente da *entourage* responsável); ao juntar Julia ao publicitário, o romance também resolve o recorrente problema dos protagonistas de Ballard com as mulheres: "Percebi de imediato que se sentia à vontade consigo mesma e que estava preparada para se sentir à vontade comigo" (255). As camisolas com a cruz de São Jorge deixaram de circular, a intensidade e regularidade das marchas e dos desafios desportivos afrouxaram, assim como os episódios de violência e o clima fascista, mas a silhueta do Metro-Centre permanecia no inconsciente dos consumidores, assemelhando-se "à cratera de um vulcão adormecido, ainda a fumegar e pronto para entrar em erupção": "Com o tempo, a não ser que os sãos de espírito despertassem e se unissem, uma república ainda mais violenta abriria as suas portas e poria a trabalhar os torniquetes do seu sedutor paraíso" (256).

(252) Reino do Amanhã, p.338
(253) Reino do Amanhã, p.339
(254) Reino do Amanhã, p.342
(255) Reino do Amanhã, p.340
(256) Reino do Amanhã, p.343

Parte II: Paisagens Cinemáticas para as Metáforas de J. G. Ballard

2.1 – Análise e Interpretação de Filmes

Este preâmbulo ao *corpus* de objetos cinematográficos identificados na introdução desta tese, apresenta duas dimensões: um contexto, também histórico que evidencia a importância das imagens, assim como a identificação de bases teóricas e empíricas da interpretação e análise de filmes.

2.1.1 – Modos de Ver, por John Berger

Jorge Leandro Rosa, no prefácio de *Modos de Ver* (1) elogiou não apenas a capacidade de Berger enunciar "associações formais, estilísticas ou semióticas" entre imagens de diversas proveniências (pintura, fotografia ou publicidade), mas também a facilidade de elucidar que as imagens "não estão fechadas sobre si mesmas, antes se ligam constantemente ao mundo e ao que muda" (2). *Modos de Ver* evidencia a importância das imagens numa história de cinco séculos, desde a introdução da pintura a óleo, mas também com especial ênfase no século XX, de uma "realidade imagética e cultural" (3) que contribuiu para a complexificação da nossa relação com as imagens, enquanto aclara também o quanto nos imbricamos com elas: "«estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós mesmos»" (4).

No primeiro capítulo, Berger estabelece a ligação do humano com o modo de ver, como a linguagem primitiva, que antecipa o verbo, pois "mesmo antes de falar, a criança olha e reconhece" (5). Por isso, o nosso modo de ver o mundo antecede o domínio das outras linguagens e "estabelece o nosso lugar no mundo envolvente"; mesmo com a utilização e domínio das palavras prevalecerá sempre a evidência de "estarmos rodeados" por um universo, e se as linguagens nem sempre afirmarão uma fiabilidade na sua compreensão, "olhar" será sempre "um ato de escolha", pois "só vemos aquilo para que olhamos" (6). Para Berger "cada imagem encarna um modo de ver", independentemente do registo, quer se trate, portanto, de uma pintura ou de uma imagem produzida mecanicamente, como na fotografia: "De cada vez que olhamos uma fotografia, apercebemo-nos, mesmo que tenuemente, do fotógrafo que terá selecionado um determinado olhar a partir de uma infinidade de outros olhares possíveis" (7). Por outro lado, para lá do modo de ver da produção da imagem, do outro lado do espelho encontra-se um modo de receber essa mesma imagem, que assenta na "nossa perceção", ou

(1) Ways of Seeing, livro que foi precedido pela série documental da BBC (1972), escrita e dirigida por John Berger
(2) Prefácio de Jorge Leandro Rosa, Modos de Ver, p.5
(3) Prefácio de Jorge Leandro Rosa, Modos de Ver, p.9
(4) Prefácio de Jorge Leandro Rosa, Modos de Ver, p.7
(5) Modos de Ver, p.17
(6) Modos de Ver, p.18
(7) Modos de Ver, p.19

seja "a nossa apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver". Estes 500 anos de evidências de um modo de ver, deixou um histórico de imagens que mostraram poder "sobreviver àquilo que representavam", no fornecimento de "um testemunho" do "mundo que rodeava aquelas pessoas de outros tempos", num catálogo que demonstrou uma maior precisão "do que a literatura" (8): "Quando «vemos» uma paisagem, posicionamo-nos nela. Se pudéssemos «ver» a arte do passado, posicionar-nos-íamos na História" (9).

John Berger citou o cineasta soviético Dziga Vertov (num registo de 1923), para elucidar as transformações induzidas pelas imagens em movimento, na ruína do conceito de perceção e de perspetiva unívoca que herdáramos da pintura: "Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, dou-vos a ver um mundo da maneira que só eu posso vê-lo. Liberto-me, hoje e para sempre, da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Aproximo-me e afasto-me dos objetos. Rastejo debaixo deles. Acompanho a boca de um cavalo em corrida. Caio e ergo-me com os corpos que caem e se levantam. Isto sou eu, a máquina, manobrando de acordo com movimentos caóticos, gravando um movimento a seguir ao outro, nas mais complexas combinações. Liberta dos limites do tempo e do espaço, coordeno qualquer e todos os pontos do universo, situando-os onde eu quiser. O meu percurso conduz à criação de novas perceções do mundo. Deste modo, explico-vos de um modo novo o mundo que vocês ignoram" (10). Se a perspetiva utilizada pela pintura propunha "ao espectador que este fosse o centro único do mundo", a câmara de filmar, que associou a "passagem do tempo" à "experiência visual", permitiu "demonstrar que não havia centro" (11). A fotografia e depois as imagens em movimento removeram "as artes visuais" de uma "espécie de santuário", no que se refere quer à produção das imagens quer à sua fruição, escapando da posse de um conjunto de lugares e de classes privilegiados. As imagens passaram a participar do quotidiano da comunidade, "entraram na corrente geral da vida", para progressivamente ao longo do século XX nos cercarem com o estatuto da linguagem mais poderosa (12).

O capítulo 7 de *Modos de Ver* instala-se no contexto desta tese, ao dedicar-se à problemática das imagens no âmbito da publicidade. Berger começa por dizer-nos que "nas cidades em que vivemos, todos vemos centenas de imagens publicitárias a cada dia das nossas vidas". É evidente que se isto já era verificável durante as décadas de 1960 e 1970, o tempo validou que nunca antes, "em toda a História, existiu tal concentração de imagens ou tão grande densidade de mensagens visuais" (13). Em

(8) Modos de Ver, p.20
(9) Modos de Ver, p.21
(10) Modos de Ver, p.28
(11) Modos de Ver, p.29
(12) Modos de Ver, p.46
(13) Modos de Ver, p.153

algo tangente ao pensamento de Ballard, na relevância da paisagem dos media, Berger refere os estímulos associados a estas imagens, mesmo que a sua interação seja efémera, na promoção da nossa imaginação e na projeção das nossas expectativas e desejos. Se a publicidade convoca muitas vezes o passado, o seu discurso aponta muitas vezes para o futuro; são imagens, também que, apesar de "pertencerem ao movimento presente", pretendem comunicar sobre um futuro, próximo ou distante, mas igualmente familiar, "num estranho efeito" que o espectador-consumidor já assimilou como uma linguagem dominada (14).

Associamos a publicidade a uma ideia de movimento, pois normalmente "nós estamos estáticos", enquanto as "imagens publicitárias" assomam "dinâmicas", "como comboios intercidades que se dirigem para algum terminal distante". Por outro lado, ou de forma complementar, também associamos a publicidade a uma conceção de liberdade, a uma representação do capitalismo e do "«Mundo Livre»": "liberdade de escolha para o consumidor; liberdade de iniciativa para o empresário" (15). Em algo que também abordamos na primeira parte desta tese, em alguns dos romances de Ballard (em especial os últimos), a publicidade induz que o consumo possibilitará que "nos transformemos ou transformemos as nossas vidas". Berger completa esta ideia com a noção de *glamour* associado aos objetos publicitários, numa sucessão de etapas, de concretização de compras, destinadas a almejar a felicidade: "O glamour forma-se quando se está em estado de ser invejado. E a publicidade é o processo de fabrico do *glamour*" (16).

Se durante algumas centenas de anos, a pintura a óleo permitiu designar a estruturação de classes e "a celebração da propriedade privada", enquanto colocava no pedestal como (quase) única protagonista a classe dominante, a publicidade assumiu-se como a "forma cultural da sociedade de consumo" (17). Berger identifica claramente uma transmissão, um legado que a publicidade recebeu da pintura a óleo, pois "a publicidade é nostálgica", no sentido em que utiliza conteúdos do passado, da História, que fornecem "credibilidade" e inspiram "confiança" ao consumidor", mas para isso necessita, para "vender o passado ao futuro", de utilizar "a seu favor a educação tradicional do espectador-comprador médio", o seu conhecimento "sobre História, mitologia ou poesia", como predicados a reutilizar no "fabrico do *glamour*" (18).

Berger, apesar de assegurar a "continuidade das linguagens", também identifica claras discrepâncias entre os objetivos da pintura a óleo e a publicidade. Por um lado, a pintura a óleo "dava a ver aquilo de

(14) Modos de Ver, p.154
(15) Modos de Ver, p.155
(16) Modos de Ver, p.156
(17) Modos de Ver, p.165
(18) Modos de Ver, p.166

que o proprietário já usufruía no conjunto dos seus bens e modo de vida" (19). A publicidade atua, a este nível, de modo oposto, ao "tornar o espectador marginalmente insatisfeito com o seu modo de vida". Assim, os objetos publicitários são eficazes se conseguirem induzir no recetor "que, se comprar algo do que oferece, a sua vida tornar-se-á melhor" e, por isso, a publicidade antecipa "uma versão melhorada" daquele consumidor (20). Mas, se a publicidade aponta a um futuro para o espectador, "a realização desse futuro é sucessivamente adiada". Na fórmula que Ballard replicou em *Reino do Amanhã* - nada é verdadeiro e nada é falso-, também a "veracidade da publicidade" não se conclui pelo "cumprimento real das suas promessas", mas antes na capacidade continuada de alimentar as "fantasias para o espectador-comprador" (21).

Modos de Ver caracteriza o "hiato" entre o que é "oferecido pela publicidade e o futuro que ela promete", na mesma "correspondência" entre a brecha entre "a forma como o espectador-comprador se vê e o que ele gostaria de ser". Na década de 1960 iniciou-se o processo de colmatar esse hiato, preenchendo-o com os "devaneios do *glamour*" (22). Em algo que encontramos no ponto de chegada, no derradeiro romance de Ballard, "a publicidade transforma o consumo num substituto da democracia", pois "no seu devaneio, o trabalhador (...) torna-se o consumidor ativo e o "eu que trabalha, inveja o eu que consome". Num *continuum* favorecido pela paisagem dos media, a publicidade repete "a cada um de nós que ainda não somos invejáveis, mas poderemos vir a sê-lo". E assim, ao invés de cidadãos que fazem "escolhas políticas", somos relegados para meros consumidores, que consumimos o tempo a "escolher o que se come (ou se veste ou se conduz)", num "encobrimento" produzido pela publicidade e pelas suas imagens, que atuam "como compensação por tudo o que não é democrático na sociedade" (23).

Tal como as entrevistas de Baudrillard e de Ballard nos falam de um presente intensificado, também Berger indicou a publicidade como o agente de um "futuro continuamente adiado", pois tudo o que importa é o que está "à nossa volta", "à espera de ser adquirido". A inexistência da possibilidade de devir é colmatada pelo "ato da compra", que aparta qualquer outro acontecimento ou ação, na hegemonia de um "sentido de posse" que obliterou todos os outros sentidos" (24). Ao humano passa apenas a ser reconhecido "o poder de compra", um minúsculo posto dentro do gigante organismo do capitalismo. Enquanto qualquer "tipo de esperança, satisfação ou prazer" vão sendo sucessivamente adiados, a publicidade expressa-se como a "vida da cultura" do capitalismo, simultaneamente o seu

(19) Modos de Ver, p.168
(20) Modos de Ver, p.169
(21) Modos de Ver, p.173
(22) Modos de Ver, p.175
(23) Modos de Ver, p.176
(24) Modos de Ver, p.180

combustível, o seu "tempo", "o seu sonho" (25).

2.1.2 – O Meio é a Mensagem, por Marshall McLuhan

Marshall McLuhan foi um dos teóricos da comunicação que melhor compreendeu e retratou as profundas transformações introduzidas pela paisagem dos media; por isso, convocamos para a nossa tese *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem* (Understanding Media – The Extensions of Man, 1964).

Uma das expressões-chave de McLuhan é "o meio é a mensagem" e foi uma consequência da acumulação das mudanças realizadas pelos vários meios da designada era elétrica, a que se juntou a expansão da televisão na transmutação decisiva da paisagem, na criação de um "ambiente totalmente novo", representativo da "era eletrónica". Da mesma forma que a "produção mecanizada", ao abrigo da revolução industrial, resultou da mutação gradual do "velho ambiente da vida agrária e das artes e ofícios", também a televisão estava a "reprocessar o cinema" (26), a expandir os seus conteúdos para os domicílios, a proporcionar "um novo ambiente, de baixa orientação visual e alto nível de envolvimento" (27). Em paralelo, McLuhan entendia que "qualquer meio" proporcionado pela tecnologia funcionava como uma "extensão de nós próprios", pois resultavam em "consequências pessoais e sociais", numa "nova escala introduzida nos assuntos humanos" (28).

Para exemplificar o poder transformativo da paisagem dos media, da sua participação como extensão do humano e de "os mesmos configurarem (...) a consciência e a experiência de cada um de nós", McLuhan citou C. G. Jung (em Contributions to Analythical Psychology, Londres, 1928): "Todos os romanos viviam rodeados de escravos. O escravo e a sua psicologia inundaram a Itália antiga, levando a que o cidadão romano se convertesse interiormente – e involuntariamente claro – num escravo. Vivendo permanentemente num ambiente de escravos, ele foi inconscientemente contaminado pela psicologia dos escravos. Ninguém consegue proteger-se de tamanha influência" (29). A tecnologia e os seus efeitos não têm, portanto, um efeito apenas superficial, no desenvolvimento de "opiniões" ou "conceitos", mas sim a aptidão de "alterar, de um modo contínuo e irresistível, os ritmos sensoriais ou os padrões de perceção". Por isso, os utilizadores da tecnologia, e principalmente os produtores de conteúdos assentes nos media, devem estar conscientes destas propriedades dos meios e das suas projeções na "forma com que apreendemos sensorialmente o mundo (30), de forma a que possamos

(25) Modos de Ver, p.181
(26) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.17
(27) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.19
(28) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.21
(29) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.33
(30) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.31

talvez escapar à condição de escravos da tecnologia: "A aceitação dócil e subliminal do impacto dos meios fez com que estes se convertessem em prisões sem muros para os seus utilizadores humanos" (31).

McLuhan também definiu o humano como um amante de mecanismos, escapando assim a olhar estas transformações como meras subjugações da espécie, ao propor leituras de possibilidades de expandir o humano na relação com a tecnologia. Assim, em algo que emparelha com as visões de Ballard e Cronenberg (como veremos na terceira parte desta tese), a utilização quotidiana da tecnologia tanto provoca mutações "em ternos fisiológicos" no homem, como permite que ele encontre "modos de (...) transformar" essas extensões tecnológicas. Assim, numa metáfora que antecipa *Crash*, o teórico insinua novos desejos no universo humano, em relações renovadas com a máquina, na conversão do homem "no órgão sexual do mundo da máquina", em algo tangível com as ações da "abelha no mundo vegetal": "Um dos méritos da investigação motivacional foi a revelação da relação sexual existente entre o homem e o seu automóvel" (31).

Outro dos conceitos desenvolvidos por McLuhan permitiu dividir os meios de comunicação: de um lado os meios quentes ("como a rádio ou o cinema") do outro os meios frios ("como o telefone ou a televisão"). O que define os meios quentes é a sua "alta definição", a capacidade de prolongamento de um conteúdo "plenamente saturado de informação", como se exemplifica com a fotografia, em contraste com o *cartoon*, que nos "fornece muito pouca informação visual". Também o telefone e a fala são categorizados de meios frios, providos de "baixa definição", pois exigem aos humanos um esforço no "processo de preenchimento". Os meios quentes, pelo contrário, "requerem uma baixa participação", como se exemplifica com a rádio, pois as suas emissões "não deixam tanta coisa a ser preenchida ou completada pelo público" (32).

Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem está dividido em capítulos, cada um deles entregue a um meio, numa sequência cronológica, também relacionada com as transformações que esses meios ditaram na História da humanidade. O capítulo 20 é dedicado à fotografia e apresenta elementos coniventes com o nosso objeto de estudo. McLuhan indica que o advento da fotografia foi também transformador nas outras artes, designadamente na pintura, pois o pintor, perante a impossibilidade de concorrer com a fotografia na apresentação da realidade, "voltou-se para a revelação dos processos interiores de criatividade, originando o expressionismo e a arte abstrata". Em algo que as paisagens ballardianas confirmaram, na aglutinação entre paisagens interiores e exteriores ao humano, "a arte deslocou-se do âmbito da correspondência com o exterior para o da

(31) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.35
(32) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.60

criação interior" (33). Ainda no curso desta revolução na expressão dos desejos do humano, McLuhan exercitou a definição de um bordel sem paredes atribuível à fotografia, na relação com Hollywood e o sonho americano: "As estrelas de cinema e os ídolos das matinés são postos no domínio público através da fotografia. Tornam-se sonhos que o dinheiro pode comprar. Podem ser comprados, abraçados e manipulados mais facilmente do que uma prostituta" (34). A fotografia terá sido a "criadora de um mundo em transitoriedade acelerada" (35), no ensaio da "abolição do tempo" por força da apresentação de imagens através do "efeito da aceleração" de uma determinada "sequência temporal", que o livro exemplifica com "um exemplar da revista Life de 1938", pois o seu folhear permite observar que "as imagens e as poses então vistas como normais nos transmitem mais eficazmente a sensação de um tempo longínquo do que qualquer peça de antiquário" (36).

A contribuir fortemente para que as paisagens dos media correspondessem às nossas paisagens interiores, a publicidade assumiu-se como uma das linguagens mais ferozes após a Segunda Guerra Mundial, com os "anúncios publicitários" progressivamente afinados para constituírem a "imagem das motivações e desejos do público" (37). McLuhan insinuou que a eficácia da publicidade se concretizava "através do princípio do assalto ao inconsciente". A publicidade funciona, então, numa "ruidosa e redundante torrente de repetições", até que ocorra uma espécie de indução, uma "lavagem ao cérebro" do consumidor (38). A expansão da publicidade é indissociável do advento do cinema, e em especial da edificação de Hollywood, que impôs que "todo o padrão de vida americano" passasse "a ser projetado na tela como um anúncio contínuo": "O que quer que um ator ou atriz usasse, vestisse ou comesse transformava-se num anúncio, e tão poderoso como até então ninguém sonhara". O resultado desta miscelânea entre linguagens, motivada por vastos interesses comerciais, "foi que todos os anúncios na imprensa escrita passaram a assemelhar-se a cenas de filmes" (39).

O Cinema constitui-se como uma das armas para impor a nação norte-americana como a grande potência saída da Primeira Guerra Mundial, pois permitiu a partir da década de 1920 exportar "o estilo de vida americano (...) para todo o mundo". Com o mundo a ser varrido por "esses sonhos enlatados", o cinema era "um bem de consumo" enquanto permitia gerar, em paralelo, múltiplos negócios e áreas de atividade em congeminação com o mundo publicitário (40): "O cinema conduziu este mecanismo para os extremos do mecanicismo e mais além, convertendo-o num surrealismo de sonhos que o

(33) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.200
(34) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.196
(35) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.202
(36) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.203
(37) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.231
(38) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.232
(39) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.236
(40) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.296

dinheiro pode comprar" (41). McLuhan vincava a dificuldade de nos desviarmos de uma perspetiva, a de que "o meio cinematográfico" se afirmou "como um colossal anúncio a bens de consumo", em que o espectador recebia, pela sua condição de consumidor, "uma forma diferente de pagamento diferido", uma compensação sob a forma "de sonhos" produzidos em tecnicolor por Hollywood (42).

A extensão do homem que se seguiu ao cinema foi a rádio, que teve emissões experimentais no início do século XX, mas que só se impôs na década de 1920, sendo mais uma vez os EUA o farol, numa antecipação à televisão, pois partilhou com esta a instalação do meio dentro do domicílio, uma clara vantagem relativamente ao cinema, que dependia da existência de recintos e de hábitos da comunidade. McLuhan classificou a rádio como um meio quente e muito envolvente, que induz uma experiência pessoal, tribal, da parte do recetor. Exemplifica com os debates das eleições presidências dos EUA no final de 1960. Enquanto que os eleitores que seguiram o debate pela rádio "sentiram que Nixon fora esmagadoramente superior" a John Kennedy, o candidato republicano foi traído pela emissão televisiva, caracterizada como "um meio frio", por "uma imagem nítida e de alta definição", que contribuiu para transmitir "a impressão de estarmos perante um trapaceiro" (43). McLuhan mostrou-se "perplexo" ao analisar *The Making of a President* (1960), um livro de Theodore White, que compila um largo espectro de dados estatísticos, designadamente sobre o "número de aparelhos de televisão nos lares americanos e o seu número de horas de utilização", mas que não produz qualquer tipo de análise "sobre a natureza da imagem televisiva" e consequente sobre "os seus efeitos, quer nos candidatos quer nos espectadores" (44). Como já referimos acima, sem a presença da televisão, Nixon teria sido eleito Presidente dos EUA, pois para ele a emissão televisiva resultou num "desastre", devido ao candidato apresentar "uma imagem tão bem definida", que provocou desinteresse no espectador que pretendia participar no preenchimento das lacunas da imagem; já para John Kennedy, a televisão resultou numa "bênção", atendendo à "áspera e imprecisa textura" do futuro presidente e pouco depois mártir da América (45): "(...) Kennedy não parecia um milionário, nem sequer um político. Ele podia ser qualquer coisa: de um merceeiro a um professor, ou a um treinador de futebol. A sua imagem não era demasiado precisa, nem ele suficientemente loquaz, para estragar a ambiguidade da sua postura e do seu contorno. Kennedy passou do palácio para a cabana de madeira e da riqueza para a Casa Branca, segundo um padrão televisivo de inversão ou reviravolta" (46).

(41) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.295
(42) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.299
(43) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.303
(44) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.331
(45) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.332
(46) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.333

As emissões da rádio criam uma cumplicidade entre a emissão e o recetor, um "universo de comunicação silenciosa", que resulta muitas vezes numa "experiência pessoal" para o ouvinte. McLuhan explicou este modo de atuar da rádio pela sua capacidade de fazer ecoar "trombetas e tambores tribais", de um meio de comunicação cuja "natureza" conquistou o "poder de transformar a psique e a sociedade numa câmara de ressonância única". Um exemplo evidente foi a emissão conduzida por Orson Welles, na CBS em outubro de 1938, da leitura de *A Guerra dos Mundos* (The War of the Worlds de H. G. Wells, 1898), em que a narrativa que anunciava a invasão do nosso planeta por marcianos "foi uma clara demonstração do alcance universal e plenamente inclusivo da imagem auditiva da rádio". Adolf Hitler, na sua ascensão ao poder e durante a Segunda Guerra Mundial, haveria de exponenciar o "tratamento Wellesiano" da rádio (47).

Foi com o estudo da televisão que McLuhan definiu a assunção de que o meio é a mensagem, pois "com a televisão, o espectador é o ecrã". A televisão distingue-se claramente da fotografia e do cinema, não só pela sua implementação no domicílio, mas por ser "visualmente pobre em dados": "O contorno plástico daí resultante aparece em virtude de uma luz que atravessa, em vez de iluminar e a imagem assim formada tem uma qualidade icónica e escultural mais do que pictórica". Caracterizada por apresentar ao espectador "cerca de três milhões de pontinhos por segundo", a emissão televisão precisa do envolvimento do espectador para completar a imagem, pois ele apenas processa "algumas dúzias" dos referidos elementos que enchem o ecrã (48). Ao contrário da imagem cinematográfica, que proporciona uma grande definição do conteúdo, incluindo uma clara presença da profundidade de campo, a "terceira dimensão é estranha ao meio televisivo", que tende a ser percecionada como "um mosaico plano e bidimensional". Esse fechamento nas duas dimensões incentiva a uma "participação sensorial convulsiva e profundamente táctil e cinética" do espectador (49), também resultado de a televisão "favorecer" a opção predominante de "grandes planos", em mais uma oposição com a linguagem cinematográfica que ambiciona uma maior sofisticação na gramática e escala dos planos (50).

A censura, que já condicionara a relação da comunidade com a rádio e o cinema, prolongou o seu apetite ao intervir nas emissões televisivas e na forma como o meio se expandiu. Num discurso partilhado por Ballard e Cronenberg, McLuhan definiu os defensores da censura (e muitas vezes seus executores) como "indivíduos livrescos e semi-letrados, que nada compreendem das gramáticas jornalística, radiofónica ou cinematográfica, mas que olham com desconfiança para todos os meios de

(47) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.303
(48) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.315
(49) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.316
(50) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.320

comunicação que não sejam o livro". Para o teórico das imagens, se esses indivíduos tomassem a "consciência de que o meio é a mensagem", ou seja de que é no "próprio meio" que se encontra a "origem do efeito" sobre o espectador, os censores "tratariam de advogar a supressão dos próprios meios de comunicação, em vez do controlo sobre os seus «conteúdos»" (51).

Se a eleição de Kennedy é um episódio decisivo na conexão dos meios com a política, no preâmbulo de uma relação que futuramente iria transformar-se num *continuum* entre estes dois universos, o assassinato do presidente e as narrativas que envolveram o evento e o seu estilhaçar por inúmeras histórias paralelas é um acontecimento tão significativo na História do século XX como municiador da literatura de Ballard, como vimos na primeira parte desta tese e como vamos confirmar nesta parte, em algumas das análises de objetos cinematográficos. Como veremos, os acontecimentos adquirem relevância, ou esse valor atinge graus amplificados, na presença das câmaras de televisão, mais ainda se forem registados em direto. McLuhan relembrou-nos que "Jack Ruby disparou contra Lee Oswald", quando o suposto assassino de Kennedy estava a ser transferido para outra prisão, "num momento em que" Oswald "estava rodeados de polícias, que ficaram paralisados pelas câmaras de televisão", como se a "televisão" revelasse o seu "peculiar efeito" de "fascinar e envolver" os seres humanos (52).

Se por um lado, as imagens que deram contexto ao "assassinato de Kennedy" demonstraram o "poder" da televisão num "envolvimento profundo" do espectador, o desenrolar da régua do tempo deu a ver na comunidade "um efeito entorpecedor tão profundo como o próprio pesar". McLuhan garantiu que se o evento "tivesse sido transmitido apenas pela imprensa ou pela rádio", ele "teria sido vivido" de maneira diversa: "ao povo americano, ter-lhe-ia «saltado a tampa». Ou seja, se por um lado o dramatismo em cima do acontecimento terá sido superior, com uma consequente "agitação" generalizada, a transmissão das imagens teve como consequência uma "participação profunda numa consciência comum". Estes acontecimentos também permitiram questionar que "a experiência" proporcionada pela televisão elege a passividade como uma característica do espectador, pois as imagens televisivas exigem "uma resposta criativa e participante" (53). McLuhan exemplificou com "o funeral de Kennedy", na capacidade para transportar "a audiência" para um evento que seria dotado de "uma participação coletiva", como ficou comprovado com os números obtidos pelas audiências televisivas, só comparados a eventos desportivos de grande escala: "Ficou demonstrado o poder ímpar que a televisão tem de conseguir o envolvimento da audiência num processo complexo". Inesperadamente, um meio fortemente dependente da tecnologia foi capaz de "envolver toda uma população num processo ritual", aclarando "uma característica paradoxal do «frio» meio televisivo: ele

(51) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.317
(52) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.337
(53) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.338

envolve o público numa comoção profunda, mas não provoca excitação". Assim, apesar da enorme implicação de uma grande proporção da população norte-americana, o evento não provocou qualquer agitação, o que poderá apontar a "experiência profunda" como uma possibilidade ao alcance da paisagem televisiva (54). A ramificação de acontecimentos que se sucederam, relativos às possíveis conspirações em volta do assassinato de John Kennedy permitiram testar a "influência" dos meios de comunicação no "comportamento das pessoas", efeitos que quase nunca são evidentes nem imediatos, mas que, assentes na "baixa definição da televisão" e no consequente "elevado grau de envolvimento", evidenciam que as emissões "mais eficazes" são as que se situam em regiões que produzem tangentes com as grandes narrativas, "que apresentam situações que consistem num qualquer processo a completar" (55).

2.1.3 – A Dimensão Tempo, por Paul Schrader

O cineasta e argumentista Paul Schrader, que também estará em realce nesta segunda parte da tese como um dos cronistas fundamentais da América da década de 1970, escreveu em 1972 *O Estilo Transcendental no Cinema* (Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer), onde desenvolveu uma investigação em volta da representação do sagrado no cinema. Recentemente, em 2023, Schrader reeditou o livro, com uma nova introdução subordinada ao tema do "slow cinema", com algo que importa à nossa investigação, designadamente às mutações introduzidas pelas imagens em movimento no tempo, no contexto do pós Segunda Guerra Mundial.

Schrader recorreu ao filosofo Gilles Deleuze e a duas obras que o francês publicou nos anos 1980: *A Imagem-Movimento. Cinema I* e *A Imagem-Tempo, Cinema II* (56). Um dos eixos da investigação de Deleuze assentou na "fenomenologia da perceção através do tempo", ao dividir a história do cinema em duas fases: "a imagem-movimento" e "a imagem-tempo". O primeiro período despontou nos primórdios do cinema e "manteve-se o princípio percetual dominante até depois da Segunda Guerra Mundial" e encontra correspondência na "ação de uma imagem projetada". Ou seja, o "movimento" assimilado através do "ecrã prossegue na nossa mente", em algo incrementado pelo progressivo treino possibilitado ao humano pelas relações duradouras com as imagens em movimento. Deleuze exemplificou com a "imagem de um homem a correr no ecrã" interrompida por um "corte" da montagem: "(...) a nossa mente dá continuidade a um movimento mesmo depois da imagem ter desaparecido". A Segunda Guerra Mundial delimitou a predominância da imagem-movimento sobre a

(54) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.339
(55) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.321
(56) L'image-mouvement. Cinéma 1 (1983) e L'image-temps. Cinéma 2 (1985)

imagem-tempo: "Continuou a haver movimento no ecrã, claro, mas cada vez mais «subordinado ao tempo»" (57). A montagem passou a ser determinada menos em função da "ação no ecrã" e mais no "desejo criativo de associar imagens ao longo do tempo". Na lógica perfecional da imagem-movimento, teríamos "um homem" a sair "de uma sala" para, depois do corte, entrar noutro compartimento. Se tivermos "um homem" que "sai de uma sala", para depois ser assemblado "um plano de árvores ao vento e outro de um comboio a passar", já estamos perante uma montagem ditada pelo princípio da "imagem-tempo". Deleuze introduziu a noção de "«corte-não racional»", um dispositivo que "rompe com a lógica sensoriomotora", que se exemplifica com "um homem que sai de uma sala e a porta, já sem ninguém, mantem-se no ecrã". O filósofo enumera um conjunto de filmes que participam desta transformação: *Viagem em Itália* (1954), de Rossellini, *A Aventura* (1960), de Antonioni, *Hiroshima, Meu Amor* (1959) e *O Último Ano em Marienbad* (1961), de Resnais (...)" (58). Todos estes filmes são também várias vezes referidos por Ballard, em entrevistas e ocasionalmente dentro dos romances, o que é consentâneo com a evidência de que a Literatura do escritor britânico explorava as fissuras do tempo, na relação com as imagens em movimento, da ascensão do tempo sobre o movimento proporcionada pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial (59). Segundo Schrader, Deleuze também identificou que na segunda metade do século XX o "cinema adulto" deixou de se remeter à construção de narrativas destinadas a alimentar os "nossos eus conscientes", para investir em opções de linguagem com capacidade para "comunicar com o inconsciente e com o modo como este processa as memórias, as fantasias e os sonhos". Dentro desse conceito de imagem-tempo, Deleuze atribuiu uma importância decisiva ao "conceito de duração de Bergson" (60), à *durée*, uma duração subordinada ao "próprio tempo, à força vital que governa e reflete toda a vida orgânica" (61). Neste contexto, o plano-sequência assume-se como o dispositivo privilegiado, cujo efeito é comparado por Julian Jason Haladyn (em Boredom and Art, 2014) a "uma viagem de comboio", que se constituiu como um dos "símbolos da modernidade": "A viagem de comboio enfatiza a expectativa ao invés da presença. O viajante tem a mente focada no destino e não onde ele ou ela está num determinado momento (62). Os viajantes não conseguem aperceber-se de estar no presente

(57) O Estilo Transcendental no Cinema, p.16
(58) O Estilo Transcendental no Cinema, p.17
(59) Schrader demonstra esta transformação através de um exemplo: "Deleuze inicia A Imagem-Tempo-Cinema II com uma descrição da sequência da empregada, de quatro minutos, em Umberto D. (1952), de De Sica, a cena que tanto impressionara André Bazin dezoito anos antes. A rapariga, uma personagem menor, levanta-se, entra e sai da cozinha, enxota formigas, mói café. Ao passo que Bazin realçava o realismo da cena, Deleuze focou-se no uso que ele fazia do tempo. A jovem empregada tenta acender um fósforo na parede da cozinha três vezes; nunca consegue. Pega noutro fósforo e volta a tentar, Sem cortes, sem comentários. Uma ação irrelevante em tempo real. Trata-se de um momento definidor no cinema. Tal como o carrinho de bebé a descer as escadas descontroladamente em O Couraçado Potemkine (1925) é o epítome da imagem-movimento, a «empregadinha» e as tentativas de acender um fósforo servem de exemplo à imagem-tempo". [O Estilo Transcendental no Cinema, p.18]
(60) O Estilo Transcendental no Cinema, p.19
(61) O Estilo Transcendental no Cinema, p.22
(62): "Rosenbaum referiu-se a este momento como «nota sustentada (...). Quando prolongamos um acorde durante um dado tempo, torna-se meditativo, já nos dá tempo para pensar e quase exige que a nossa imaginação funcione». Se olharmos para uma imagem durante um tempo considerável, a nossa mente começa a trabalhar." [O Estilo Transcendental no Cinema, p.24]

porque a sua perceção do tempo e do espaço se altera constantemente". Esta conceção de "fluxo constante" (63) é também válida para o automóvel, que se seguiu ao comboio, e que é contemporâneo do cinema na exploração das fissuras espaço-tempo, identificadas com uma ideia significativa de liberdade, de exploração de um território vasto, como elucidamos com exemplos da literatura de Ballard, em especial nos romances que se instalam nos EUA. Assim, verifica-se que o conteúdo de um plano-sequência atribui "poder ao tempo" e "intensifica a imagem" (64), como confirmamos com a obra de Andrei Tarkovski, que utilizou as "técnicas cinematográficas para estudar o tempo" (65).

Em suma, o pós Segunda Guerra Mundial, sem retirar ao cinema os seus dois eixos principais - a imagem e o movimento, fez pender as suas opções na conjugação sofisticada com o tempo, na manipulação da "perceção temporal do espectador", no desenvolvimento de uma "empatia" incrementada do recetor com as imagens (66).

2.1.4 – A Teoria de Autor, por Peter Wollen

Definido o contexto, deslocamos esta introdução à análise e interpretação de filmes, com o escalonamento de alguns modos de ler o texto fílmico, pois "a não ser que compreendamos o código ou modo de expressão que permite a existência de significação no cinema, estamos condenados à imprecisão e à nebulosidade em grande escala" nessa avaliação, "a confiar sem razão na intuição e em impressões momentâneas" (67). Neste contexto, vamos servir-nos de *Signos e Significação no Cinema* (Signs and Meaning in the Cinema, 1988) de Peter Wollen, designadamente para identificar os princípios da política dos autores, que muitas vezes estará no espírito das interpretações das obras cinematográficas identificadas nesta parte da tese, em algo que se estenderá também na avaliação da obra de Cronenberg, na terceira parte.

A *politique des auteurs* foi desenvolvida por um "grupo heterogéneo de críticos" que compunham a redação dos *Cahiers du Cinema*, publicação francesa fundada na Primavera de 1951, que se tornaria nesse período a revista de cinema mais influente, sendo que vários dos seus redatores se tornariam importantes cineastas do movimento da *Nouvelle Vague*, que renovaria o cinema francês para depois, de forma quase imediata, se expandir sob a forma de novas vagas em vários países da Europa, mas também com influência nos EUA e na América Latina. O que motivou esta redação foi a "convicção de

(63) O Estilo Transcendental no Cinema, p.23
(64) O Estilo Transcendental no Cinema, p.24
(65): "De que modo o tempo se faz sentir num plano?», escreveu Tarkovski. «Torna-se tangível quando nos apercebemos, bastante conscientemente, de que o que vemos no plano não se limita a uma dada representação visual, constituindo antes uma indicação de algo que se estende para lá do enquadramento até ao infinito.» O espectador faz com que o tempo se sinta num plano. O espectador tem um papel ativo; o espectador atua sobre a imagem." [O Estilo Transcendental no Cinema, p.35]
(66) O Estilo Transcendental no Cinema, p.35
(67) Signos e Significação no Cinema, p.19

que o cinema americano merecia ser estudado em profundidade", a produção do período clássico de Hollywood precisava de ser reavaliada, pois haveria autores ocultos e "votados ao esquecimento", sendo que esse trabalho de garimpeiro foi feito em paralelo com a agenda da Cinemateca de Paris, coordenada por Henri Langlois, que Jean-Luc Godard definiu como um "grande autor" (68). Esta teoria de autor não ambicionava apenas identificar um determinado realizador "como o autor principal de um filme", mas também ser um resultado apurado de uma "operação de decifração", na revelação, então, desses autores (69) (70).

Esta teoria de autor proporcionou a difusão de "duas escolas principais de críticos de autor". A primeira insistia na importância da revelação e demonstração de "um núcleo de significações, de motivos temáticos", que persistiam na obra de determinado cineasta. A outra abordagem privilegiava a identificação de elementos formais, que acentuavam "o estilo e a *mise en scène*" (71). Com a afinação desta política dos autores, chegou-se muitas vezes a uma mescla de forma e de temas, na "descoberta de um núcleo de motivos básicos frequentemente recônditos sob a capa de contrastes superficiais entre tema e forma de tratamento", que despontará como um "padrão" identificável num conjunto de objetos cinematográficos, "que dá ao trabalho de um autor a sua estrutura particular" (72) (73).

Foi o cineasta Jean Renoir quem "afirmou (...) que um realizador gasta toda a sua vida para fazer um filme". O trabalho de análise e definição de um autor deve identificar os "traços típicos das suas variantes", que muitas vezes "são meras redundâncias", mas "também o princípio de variação" que perpassa por esse *corpus* de trabalho como uma dimensão oculta, aspeto que se manifesta unicamente ou «sobe à tona», na expressão de Lévi-Strauss, «pelo processo de repetição», sendo que muitas vezes exige ao investigador o exercício de voltar ao início na sequência de visionamento dos filmes do realizador estudado, antes de almejar a desejada "síntese", que seja conforme ao conceito de Renoir. Outra das dificuldades em estabelecer a autoria tem a ver com a evidência de que um filme

(68) Signos e Significação no Cinema, p.76

(69) Signos e Significação no Cinema, p.79

(70) O autor enquadra a perspetiva vigente sobre realizadores da Hollywood clássica numa "votação feita por críticos britânicos, realizada em ligação com uma retrospetiva de Don Siegel no National Film Theatre" que "mostrou que, entre os vários cineastas americanos mais apreciados, um grupo constituído por Budd Boetticher, Samuel Fuller e Howard Hawks vinha logo a seguir a Ford, Hitchcock e Welles, que lideravam, mas à frente de Billy Wilder, Josef von Sternberg e Preston Sturges. É claro que alguns realizadores foram sempre considerados figuras proeminentes: Charles Chaplin, John Ford, Orson Welles" [Signos e Significação no Cinema, p.79].

(71) Signos e Significação no Cinema, p.80

(72) Signos e Significação no Cinema, p.82

(73) Wollen recorreu a Vladimir Propp que demonstrou que "todo o ciclo de contos russos poderia ser analisado em variações de uma série muito limitada de motivos básicos (ou funções, nas suas próprias palavras). Subjacente a estes diferentes e particularizados contos está um arquiconto do qual são variantes. Há uma questão a esclarecer neste tipo de análise estrutural. Existe o perigo, como Lévi-Strauss apontou, de que o simples registo e levantamento de semelhanças conduzam a que todos os textos estudados (tanto os contos maravilhosos russos como os filmes americanos) sejam reduzidos a um, abstrato e empobrecido. Tem de haver um momento de síntese e um momento de análise: de outro modo o método, mais do estruturalista, será formalista. A crítica estruturalista não pode descansar sobre a perceção de semelhanças ou repetições (redundâncias, de facto), devendo compreender também um sistema de diferenças e oposições. Desta forma, os textos podem ser estudados não só na sua universalidade (aquilo que todos têm em comum) mas também na sua singularidade (aquilo que os diferencia uns dos outros). Isto significa que o teste de uma análise estrutural assenta não no cânone ortodoxo da obra de um realizador, em que as semelhanças estão reunidas, mas em filmes que à primeira vista poderão parecer excentricidades" [Signos e Significação no Cinema, p.95].

é o resultado de um trabalho coletivo, pois para lá do realizador, temos de ter em conta o contributo do produtor, dos vários técnicos e dos atores. Mas, essa "espécie de decifração, de desocultação", que permite aclarar a autoria do cineasta também pode incluir os outros contributos, pois são conhecidos vários exemplos de realizadores que persistem em convocar os mesmos atores, em repetir os diretores de fotografia ou os montadores (74).

Peter Wollen recorreu a Lévi-Strauss e à sua definição do assomar dos mitos, que ocorre "independentemente do estilo, da sintaxe da frase ou do som musical, da eufonia ou da cacofonia". Atribui-se ao mito um estatuto especial, que pressupõe que o seu "significado consegue praticamente «arrancar-se ao terreno linguístico onde se mantém em andamento» (75). Um filme de autor pode, então, ser comparado a um "concerto musical", do qual se conhece a partitura (o guião do filme), mas que só se revela "*a posteriori*", resultado muitas vezes de várias interações do investigador com o objeto artístico (76). Estamos perante uma arte, o cinema, que a exemplo de outras, tem uma vertente "de composição" e outra "de execução" (77). A sua base de construção é um guião, que muitas vezes é contaminado por outras linguagens, como a literatura ou a dramaturgia, na adaptação de um romance ou de uma peça de teatro. Durante a rodagem, podemos enumerar alguns dos "vários níveis de execução: representação, fotografia, montagem". Wollen estabeleceu "a posição do realizador" dentro desta mecânica como "movediça e ambígua", pois contribui ou pode contribuir, com maior ou menor peso, tanto na "conceção" como na "execução", sendo que isso também varia em função da experiência e formação anterior do cineasta (78) (79).

A propósito de *The Killers* (1964), filme que teve a particularidade de apresentar a última interpretação de Ronald Reagan antes de ingressar na carreira política, o cineasta Don Siegel afirmou que apenas retira do conto de Hemingway "o elemento catalisador, de que um homem tinha sido morto e não tentara fugir para escapar a essa sorte" (78). Wollen atribuiu o estatuto de autor a Siegel, pois o cineasta escapou de executar uma mera transposição da obra literária. Assim, a "escolha do vocábulo catalisador" demonstra um particular acerto, ao evidenciar que um autor apenas convoca "incidentes e episódios do argumento ou do romance originais" para que, após o filtro "consciente ou inconsciente" do autor, possa metamorfosear em "motivos e rimas característicos da sua obra". É aqui que se adquire o estatuto de autor, num cineasta que "não se subordina" a um escritor, sendo os

(74) Signos e Significação no Cinema, p.104
(75) Signos e Significação no Cinema, p.106
(76) Signos e Significação no Cinema, p.107
(77) Signos e Significação no Cinema, p.112
(78) Signos e Significação no Cinema, p.113
(79) O autor enumera sucintamente alguns exemplos de formações anteriores de cineastas importantes da produção de Hollywood: "Mankiewicz e Fuller, por exemplo, começaram como argumentistas; Sirk como cenógrafo; Cukor como encenador; Siegel como director de montagem; Chaplin como actor; Klein e Kubrick como fotógrafos" [Signos e Significação no Cinema, p.113]

elementos preexistentes uma "fonte", "um mero pretexto", que acabará por se coadunar com as "preocupações" do realizador, o que resultará na produção de "um texto novo", "uma obra radicalmente nova" (80).

A *politique des auteurs* adequa-se com particular pertinência à produção de Hollywood, pois durante a era clássica os filmes eram produzidos em série nos armazéns dos sonhos dos estúdios e esses produtos chegavam ao espectador como um "filme fachada", como quem oculta e "mascara o processo que permanece latente no filme inconsciente". Portanto, a teoria de autor procura "libertar o filme", dar a ver o seus temas e os seus significados, que estão sob a capa do enredo, dos personagens ou dos diálogos. Esta teoria também só funciona quando centrada na figura do realizador, pois carece, para a sua sustentação, das "preocupações" desse indivíduo, que depois serão "descodificadas" pelo crítico ou investigador, pois muita da "significação" presente no objeto cinematográfico escapa ao próprio cineasta, devido ao seu carácter "não intencional ou inconsciente" (81).

O que a teoria de autor procura, então, é um mergulho intenso sobre determinado *corpus* cinematográfico, "em que o espectador tem de trabalhar ao ler o texto", não à procura de "uma leitura única", a correta, mas antes uma "leitura produtora de mais significação" (82). O crítico ou investigador terá, primeiro de tudo, de "identificar o conteúdo" do texto, designadamente "a sua verdade e profundidade", para numa segunda fase ser capaz de exprimir "com um mínimo de perda ou fuga nos próprios sinais do próprio texto, que estão modelados de forma a dar coerência ao trabalho como um todo". Não se trata, em suma, de expor uma "verdade científica", mas antes uma "verdade humana", assente também nas vivências e conhecimento do investigador, para que o resultado ordenado se aproxime de "uma destilação do mundo da experiência humana" (83).

2.1.5 – Ver com Atenção, por David Thomson

A premissa base de David Thomson em *Como Ver um Filme* (How To Watch A Movie, 2015) assenta na singularidade do espectador na relação com o objeto cinematográfico, algo entre o irónico e o transcendente: "(...) para ver um filme corretamente, temos de nos ver a nós mesmos a vê-lo" (84). Essa ideia deve ser complementada com a evidencia de que "os ecrãs são ferramentas estranhas", na medida em que, simultaneamente, "exibem e ocultam", sendo que Thomson investe num jogo de palavras intencional ao usar "dois sentidos possíveis" para a palavra "screen", que significa "ecrã",

(80) Signos e Significação no Cinema, p.114
(81) Signos e Significação no Cinema, p.167
(82) Signos e Significação no Cinema, p.169
(83) Signos e Significação no Cinema, p.172
(84) Como Ver um Filme, p.22

mas também "cortina, tela ou biombo" (85). E assim, o autor conclui que "ver não se pode reduzir ao acto de olhar", pois lidar com as imagens pede um "juízo estético" e um "discernimento moral" (86) (87).

David Thomson exemplificou algumas das ideias dispostas acima, ao convocar *Matou!* (M, 1931), o primeiro filme sonoro de Fritz Lang. O cineasta adaptou um caso verídico de um assassino de crianças (conhecido como o "Vampiro" de Düsselfdorf) para retratar a Alemanha dos anos 1920, saída dos escombros da Primeira Guerra Mundial, com a economia devastada e na antecâmara da tomada do poder por Adolf Hitler. Thomson salientou a forma, muitas vezes ambígua, do desenvolvimento ao longo do filme do "processo de identificação dos espectadores com o protagonista", Hans Beckert, interpretado por Peter Lorre. Se Lang estava impossibilitado de na época mostrar o assassínio de uma criança, Thomson relata uma cena em que o cineasta insinua esse ato horrível, num plano breve e "fechado" sobre Lorre, em que o protagonista "tira uma navalha do bolso", para depois a abrir e "descascar uma laranja para dar à menina" (88). Mas, se aquele plano demonstra o poder significativo do cinema, a sequência mais relevante é a final, a do "tribunal" montado por uma rede de criminosos, que se juntaram para capturar Hans Beckert, pois a sua prossecução no assassinato de crianças estava a impedir o normal funcionamento dos crimes correntes do quotidiano, na sua relação com as autoridades e a comunidade. Enquanto o espectador questiona a legitimidade daquele tribunal, apesar dos terríveis crimes envolvidos, a "empatia do publico" é conquistada pela "eloquência de Lorre enquanto ator", que confessa "sofrer de impulsos irresistíveis", insinuando padecer de loucura e da necessidade de tratamento médico, ao invés de uma condenação à morte. Thomson adiciona a esta problemática um plano do protagonista "a olhar-se ao espelho", que induz humanidade no personagem num incrementar da "ambiguidade", na "forma como estamos a ver, e a começar a compreender, uma figura que, na maior parte das circunstâncias, seria estranha e alarmante", o que valida os ecrãs como meios privilegiados de "minar a realidade", numa "nova forma de alheamento" do espectador (89).

"Anda de olhos bem abertos", recorda David Thomson de ouvir com insistência na infância. O historiador de cinema rememorou também Willy Loman, o protagonista de *A Morte de um Caixeiro Viajante* (1949) e o seu "grito doloroso": "Há que prestar atenção!" (90). Thomson incrementou estes

(85) Como Ver um Filme, p.24
(86) Como Ver um Filme, p.30
(87) Mais para a frente, Thomson desenvolverá esta ideia acrescentado o vinculo entre o espectador e o filme que gera uma empatia com os eventos e os seus protagonistas: "(...) quando estamos a ver um filme, é ingénuo ignorar o panorama geral do ato de ver um filme, que inclui um apelo empático às nossas fraquezas, aos nossos falhanços e ao nosso sentido de futilidade" [Como Ver um Filme, p.196]
(88) Como Ver um Filme, p.36
(89) Como Ver um Filme, p.37
(90) A peça escrita por Arthur Miller pede atenção para "aquele homem (...) não apenas para o seu próprio bem, mas por ele ser uma metáfora de que os tempos mudam, e porque não ser alvo de atenção era já considerado uma ameaça de uma invisibilidade cultural mais ampla [Como Ver um Filme, p.71]

sintomas numa dialética: ver e ser visto. Essa conceção tem a sua génese em *As Meninas* (Las Meninas, 1656). Na pintura de Diego Velázquez, os retratados (nos aposentos da corte espanhola), em especial as raparigas do primeiro plano, parecem enfrentar com o olhar o observador do quadro, sendo também relevante a presença do pintor e de uma imagem espelhada dos monarcas, como se ao olharmos "para esta obra", fossemos desafiados a "descobrir se seremos o rei ou a rainha, desfocados no espelho a observarem-se a si mesmo a serem pintados, ou se o quadro que Velásquez está a pintar será a totalidade do quadro que estamos a ver". O cinema, em especial no pós Segunda Guerra Mundial, constitui-se como um desafio implicado na reconfiguração do "nosso estatuto de observadores, insistindo que questionemos o próprio ato de ver" (91).

Ver e ser visto é o mote de *Janela Indiscreta* (Rear Window, 1954). Jeffries é o protagonista interpretado por James Stewart, um fotógrafo que partiu uma perna na sequência de um trabalho, o que deixa desde logo a metáfora de que produzir imagens tem efeitos arriscados e nem sempre previsíveis. Stewart está, então, imóvel no seu apartamento de New York a ocupar o tempo a observar o logradouro e os apartamentos através de uns binóculos ou do *zoom* da objetiva da sua máquina fotográfica. Os movimentos suspeitos de um homem e as discussões de um casal (os Thornwald) num apartamento em frente, deslocam o estatuto de mero *voyeur* do fotógrafo para alguém que "começa a observar, ou melhor a vigiar" aquele quotidiano. Durante a vigília de Stewart, o fotógrafo cogita se as ações dúbias de Thornwald poderiam enquadrar um assassinato, o da mulher do suspeito. O filme realizado por Alfred Hitchcock, dentro do período dourado de Hollywood, "ao mesmo tempo que entretém, também é um estudo sobre o ato de ver, que nos ensina a olhar de perto e que explora o nosso desejo de espreitar", da mesma forma que *Janela Indiscreta* colocou os Thornwald a "viver na imaginação" do fotógrafo (92).Thomson realça que o filme é exemplar também devido à obsessão de Hitchcock em "organizar tudo o que se está a ver até ao ponto da claustrofobia", sendo que este quarteirão de Manhattan era afinal um cenário de um estúdio de Hollywood que o cineasta elaborou e controlou minuciosamente, pois tinha plena consciência de que "tudo o que podia ser visto podia ser interpretado" (93).

Thomas, um fotógrafo de moda em Londres, interpretado por David Hemmings, é o protagonista de *Blow-up* (1966), um filme de Michelangelo Antonioni, frequentemente citado por Ballard como um sintoma da modernidade. Por entre um quotidiano entediante, Hemmings, "a uma distância segura" num parque, fotografa um casal que o deixara intrigado: "um homem e uma mulher, que aparentam

(91) Como Ver um Filme, p.237
(92) Como Ver um Filme, p.75
(93) Como Ver um Filme, p.76

ser amantes". Se a princípio, o fotógrafo isola o par "da realidade à sua volta e pergunta-se qual será a sua história" (94), ficará depois mais intrigado pois a mulher fotografada (Vanessa Redgrave) aborda-o e exige que o fotógrafo lhe devolva o rolo, "alegando que ele invadiu a sua privacidade". Mais tarde, Redgrave procurará seduzi-lo: "(...) ela oferece-lhe o corpo em troca do rolo". No entanto, ele vai ludibriá-la "para revelar o precioso rolo", naquela que será a sequência onde Antonioni mais investiu, a da revelação técnica da fotografia que resulta num "êxtase", quando na "câmara escura" o protagonista "dá vida aos seus negativos e começa a ver não só uma série de instantes, mas também a possibilidade de uma história". Ao ampliar e detalhar partes das fotografias, que coloca numa ordem como se fosse um "*storyboard*", Hemmings, tal como o protagonista de *Janela Indiscreta*, acredita que o "homem que estava com Redgrave no parque pode ter sido assassinado". Apesar do fotógrafo não ter visto o possível assassinato, "a sua câmara pode tê-lo capturado e guardado informação para ele vir a descobrir", o que confirma a desconfiança relativamente aos dispositivos de registos de imagens e ainda mais "naquilo que achamos que estamos a ver" (95). Em suma, um filme não se resume a "uma história, ou um mistério", mas também "um sistema informático no qual as coisas nos são reveladas" conforme o filme, e o realizador, "consideram adequados", para o qual o espectador é convidado a contribuir, a "ter um papel ativo" com a sua atenção e a sua experiência (96).

David Thomson definiu o enquadramento como um lugar de sensações. Começa por exemplificar com *Fúria de Viver* (Rebel Without a Cause, 1955), em que o "enquadramento em scope" surge como "um espaço emocional". Foi o filme que desenhou o mito de James Dean, o último ao qual o ator assistiu à estreia. Narram-se as tensões entre as gerações, com o protagonismo entregue a três adolescentes, interpretados por Dean, Natalie Wood e Sal Mineo, na América puritana dos anos 1950. O cineasta Nicholas Ray ter-se-á apropriado dos ensinamentos da obra arquitetónica de Frank Lloyd Right e da "beleza e energia do enquadramento horizontal", que *Fúria de Viver* utiliza abundantemente "em cenas de interior, onde poderia parecer estranho ou inapropriado". Ray usa a técnica e formato "CinemaScope" para contaminar os compartimentos interiores com as tensões projetadas pelos personagens, em que "a largura extra de cada plano serve para enfatizar a solidão" dos adolescentes e "a claustrofobia da vida familiar" (97). Com o desenrolar da narrativa, essas possibilidades emocionais do enquadramento em *scope* são conduzidas dos espaços domésticos para os espaços exteriores, atingindo o clímax nas sequências do Planetário e da "corrida de carros à beira da falésia", em que

(94) Como Ver um Filme, p.81
(95) Como Ver um Filme, p.82
(96) Como Ver um Filme, p.87
(97) Como Ver um Filme, p.91

Nicholas Ray expande os "enquadramentos com as possibilidades épicas e românticas da fuga e da liberdade" (98).

O cinema de Yasujiro Ozu é usado por Thomson como um contraponto ao de Ray. Os temas de Ozu permaneciam de filme para filme, assente em tensões dentro da vida familiar, de "hierarquias estabelecidas" pela História do Japão, em "interiores domésticos", de narrativas sobre casamentos, o envelhecimento e o estatuto da mulher. As personagens de Ozu parecem resignadas "ao destino e à infelicidade" e as opções estéticas do cineasta, ao contrário da crença de Nicholas Ray de que a "rebeldia podia reconstruir o mundo", propõem que a "alteração melodramática acabará por ser derrotada pelo tempo". Decisivo em Ozu é, para lá do enquadramento clássico, quadrado e estático (a preto e branco), a posição em que colocava a câmara (muito próximo do solo, em ligeiro contrapicado) que alimentava a transmissão de intimidade com os personagens, mas também uma atmosfera de "resignação e pressão". Se apenas dois anos separam a produção de *Fúria de Viver* de **V***iagem a Tóquio* (Tokyo Monogatari, 1953), a estética do enquadramento de Ozu não pode ser mais díspar da de Ray. No filme, um velho casal, vindo de um Japão rural, visita os filhos em Tóquio. Ozu confronta as gerações e os preceitos familiares e históricos, e os seus longos planos apresentam uma "quietude que contribui para o sentimento de clausura", de deceção e resignação, em opções justas por parte da estética do cineasta, mas também de possibilidade de sensações transmitidas ao espectador: "A escolha do enquadramento é uma fronteira imediata da complexidade, pois faz com que as salas pareçam espaços seguros, sem nunca perder a perspetiva de uma prisão" (99).

Thomson também fornece vários exemplos das possibilidades do que incluir num plano e da sua significação. O *travelling* (100) é uma solução particular de plano em movimento, que conheceu no cineasta alemão Max Ophüls um dos seus mestres, com uma obra repartida entre a Europa e Hollywood. *A Cilada da Ambição* (Caught, 1949) tem no centro uma antiga modelo, interpretada por Barbara Bel Guedes, que apanhou o seu milionário (um Robert Ryan cruel e controlador). Mas entretanto, a jovem mulher fica entediada pela vida ociosa e decide empregar-se no consultório de um pediatra, um homem integro e até virtuoso, no primeiro papel de James Mason. Numa noite, após o trabalho, Bel Guedes e o médico saem juntos, e pouco depois encontramo-los a dançar. Um longo *travelling* segue o par numa "pista de dança cheia de gente e de fumo", e ficamos com a imagem de Ophüls como um maestro que orienta uma câmara, dentro do sistema de estúdios de Hollywood, dirigida "pela música" e pela aproximação que os personagens "sentem um pelo outro", não sendo

(98) Como Ver um Filme, p.92
(99) Como Ver um Filme, p.93
(100) Travelling é um movimento de câmara em que esta realmente se desloca no espaço, em oposição aos movimentos de panorâmica, nos quais a câmara apenas gira sobre o seu próprio eixo, sem se deslocar.

por isso necessário ouvirmos do que falam. Através de "uma cena de uma simplicidade espontânea", que culmina com a chegada ao "primeiro plano" do par", o espectador compreende que eles "estão apaixonados", e que "a câmara" de Ophüls permite à protagonista "descobrir-se a si mesma", libertar-se da opressão de Ryan. Thomson recorda-nos que Ophüls poderia ter-nos feito aceder a essa informação através dos diálogos do par, com a câmara próxima, "a observar cada sinal de emoção, com os outros bailarinos a passar, no fundo", e com a montagem a encarregar-se de dispor várias escalas de planos, para que esperássemos que os "planos fechados" sobre os rostos dos personagens nos revelassem "os sentimentos crescentes em cada um deles". Ao invés dessa solução trivial, Ophüls optou por um *travelling* "afastado", um "conjunto de corpos dançantes e um breve lapso de tempo, num trabalho que também envolve o espectador na interpretação das imagens e impressões concebidas por um cineasta "que pensava e sentia em termos de movimento e que o entendia como a imagem da passagem do tempo" (101).

A Desaparecida (The Searchers, 1956) é um *western* incontornável da história do cinema e de Hollywood, numa realização de John Ford e com o protagonismo entregue a John Wayne, que atravessou as várias fases do trabalho de Ford e que aqui interpreta Ethan Edwards, "um homem duro, solitário, hostil, derrotado na recente guerra civil e desiludido com a vida". No início do filme, os Índios Comanche chacinam uma família, incluindo uma das sobrinhas de Wayne, tendo raptado a outra (Debbie, interpretada por Natalie Wood). Wayne fica obcecado, então, em recuperar a sobrinha e parte na sua busca, onde é "acompanhado por Martin (Jeffrey Hunter), um mestiço adotado pelos pais de Debbie". Hunter será também um personagem-chave na exposição do carácter racista de Wayne, fomentado pelo ódio aos Comanche. Depois do atravessamento do território chave da obra de Ford, o Monument Valley, e de um período de cinco anos, Wayne e Hunter avistam Debbie num acampamento comanche, na companhia de Scar (um dos primeiros personagens indígenas bem desenvolvidos na história de Hollywood). Perante a possibilidade da agora adolescente ser parceira de Scar, a "hostilidade" de Wayne chega-nos pelo olhar de Martin, pois o protagonista insinua que a sobrinha pode ter sido "contaminada" pelo sangue indígena (102). Um dos planos-chave do filme acontece quando Wayne agarra a sobrinha e a ergue nos céus, sendo que o espectador, e Hunter, permanecem por alguns instantes na dúvida, de qual será o destino da rapariga, até que Natalie Wood é abraçada por Wayne. O plano, com um forte significado redentor, foi capturado por Paul Schrader, que várias vezes fez uso da sua simbologia e o replicou, como se exemplifica na sequência final de *Hardcore* (1979), em que um pai finalmente encontra a filha que escapara da América interior para o mundo da

(101) Como Ver um Filme, p.112
(102) Como Ver um Filme, p.113

pornografia de Los Angeles. Mas Thomson releva ainda mais um plano de Wayne no final do filme, devido à sua forte ambivalência. No regresso, todos entram em casa enquanto Wayne acabará a fazer o percurso inverso. Ford enquadra, então, "a porta", uma figura e "a luz ao fundo" vinda do deserto de Monument Valley. Como a "câmara está preparada para filmar o deserto", o quadro onde se desenha a porta está escuro "e vemos apenas a silhueta de Ethan", e "conseguimos identificar pormenores suficientes do seu rosto e da sua postura para perceber que está a ser iluminada por uma fonte própria". Thomson lança várias possibilidades para o facto de Wayne não se juntar aos demais, agora que a sua sobrinha voltou a casa: "Talvez a emoção no interior seja demasiado para ele? Será que quer estar só, ou precisa de estar longe dos outros? Será que estar à procura se tornou um hábito? Será que se transformou num forasteiro? Será que reconheceu em si mesmo a violência racista que o levou a quase matar Debbie? Será que se está a sentir só ou possuído pelo terror?". O filme não proporciona uma resposta clara, pois Ford está interessado em utilizar os recursos de uma arte maturada, o cinema, numa composição que complexifica e condensa o filme num plano final que, após uma ligeira hesitação de Wayne, mostra a figura do cowboy renegado a descer o alpendre para depois, "com aquele caminhar tão típico de Wayne", seguir na direção do deserto dominado pela "imensidão ocre e cor de laranja", para finalmente observamos a porta de casa a fechar-se, com Wayne do lado "de fora" do quadro final (103) (104).

Um dos capítulos de *Como Ver um Filme* é dedicado à montagem, com Thomson a relembrar-nos que o corte, que preside a uma nova disposição das cenas e das sequências do filme, "é ao mesmo tempo uma colagem, uma junção, uma união" (105). Em *O Falso Culpado* (The Wrong Man, 1957), e a partir de uma história verídica, Alfred Hitchcock ensaiou mais uma vez um dos seus temas: a culpa e a fé católica. O protagonista Manny Ballestero, um músico interpretado por Henry Fonda, ao pedir um empréstimo numa seguradora, é denunciado pelos empregados, convencidos de que fora Fonda quem assaltou aquela repartição há um ano. Thomson chamou-nos a atenção para o uso que Hitchcock dá a um "plano de fusão, onde uma imagem se transforma em outra". A princípio vemos um plano do rosto de Henry Fonda, que ao sentir-se "erradamente acusado", "começa a rezar". Depois, num corte lento, vai-se sobrepondo à imagem do protagonista a "do verdadeiro criminoso a caminhar pela rua", numa aproximação lenta da câmara, "até o seu rosto ocupar o espaço exato que o rosto de Fonda ocupava segundos antes", completando assim o processo de fusão (106).

(103) Como Ver um Filme, p.114

(104) Numa ideia a que vamos recorrer em algumas das nossas análises, Thomson também nos recorda o trabalho de composição de Jean Renoir, designadamente em A Regra do Jogo (La Règle du Jeu, 1939), que procura dar significado ao "seu lema" nesse filme "em que se diz que toda a gente tem as suas razões para fazer o que faz". Assim, o cineasta francês vertia o "conflito inerente a esta ideia, a desordem ou o caos", ao compor os planos com a preocupação de "dar a ver a pessoas em grupos, e não em planos fechados simplificadores" [Como Ver um Filme, p.113]

(105) Como Ver um Filme, p.121

(106) Como Ver um Filme, p.124

Hiroshima, Meu Amor (Hiroshima, Mon Amour, 1959) foi a primeira longa-metragem de Alain Resnais e é um dos filmes fundamentais da *Nouvelle Vague*. Inicialmente, na perspetiva de dar continuidade ao seu trabalho anterior em dez anos de curtas-metragens, o projeto de Resnais seria concretizar um documentário sobre a reconstrução de Hiroxima, da sua reabilitação dos efeitos da bomba atómica lançada no desfecho da Segunda Guerra Mundial. Se o projeto se transformou numa ficção, apoiado no guião da escritora Marguerite Duras, o filme não se desviou dos temas que o cineasta e a escritora vinham trabalhando até então, designadamente o tempo e a memória, também em diálogo com os traumas individuais e coletivos. O filme vive do desenrolar de um caso amoroso entre Elle (Emmanuelle Riva), uma atriz francesa a participar num filme pacifista em Hiroxima, e um arquiteto japonês, interpretado por Eiji Okada. Estes encontros evocam a singularidade da experiência dos dois, na relação com a guerra e as suas consequências, sendo que aqui a fusão impelida pela montagem será o dispositivo usado para espoletar os *flashbacks*, os recuos para o tempo da guerra. Riva dirá ao "seu amante japonês", que durante uma visita a um museu em Hiroxima "compreendeu (...) o que ali se passou". Okada responde-lhe que "não", que "ela não viu nada" em Hiroxima, pois a extensão dos acontecimentos e dos traumas daqueles eventos "não pode ser compreendido num museu ou vendo campas e placas" (107). Pela manhã, Riva observa por momentos o amante japonês na cama, sendo que ele "tem o braço ligeiramente torcido contra o corpo". A montagem dita "um corte" e na imagem "vemos outro braço numa pose semelhante, mas com farda militar". Depois perceberemos que se trata do "corpo de um soldado alemão", com quem Riva tivera um caso amoroso na pequena cidade francesa de Nevers, "num perigoso ato de colaboração pelo qual foi castigada no fim da guerra". Este rememorar será "o motivo do filme", que assegurará uma ligação em permanência entre os dois lugares de guerra, Hiroxima e Nevers, e possibilitará ao filme esse percurso no tempo, "para a frente e para trás", "sem qualquer dificuldade ou esforço". Como sabemos, a solução e fito mais comum para a utilização do *flashback*, é a evocação de situações pontuais, sendo que, então, um dos legados de *Hiroshima, Meu Amor* é a larga presença do passado, apresentado num formato "desarrumado, espalhado, poético, sugestivo e sujeito a erros de memória" (108).

Os cortes são muitas vezes evidentes, mas outras tantas são "suaves ou invisíveis". Quando o cinema começou a desenvolver a sua sofisticação como linguagem, designadamente na sua segunda década, o *raccord* passou a estar muito presente, como uma solução que "valorizava a subtileza", para assegurar "uma transição fluída", que escondesse a montagem, mas assegurasse os seus efeitos práticos. Neste contexto, o cineasta norte-americano D. W. Griffith afirmou-se como "um dos pioneiros

(107) Como Ver um Filme, p.133
(108) Como Ver um Filme, p.134

que identificaram a singularidade dos planos e que depois encontraram uma maneira de os juntar como elementos de uma sequência no sentido de o publico considerar que algum tempo tinha passado", em algo muito relevante em duas das longas-metragens mais importantes da década de 1910: *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916) (109). Se Griffith foi o pai do cinema americano, o seu primeiro grande autor, Orson Welles, com *Citizen Kane* (1941) filiou o cinema na modernidade, através da longa-metragem de estreia do cineasta, que introduziu várias inovações técnicas em Hollywood, como a estrutura em *flashback*, e principalmente o uso da profundidade de campo. A montagem também apresenta uma larga presença nas soluções de *Citizen Kane*, desde logo na sequência de abertura, com o corte brusco para o *close-up* da boca de moribundo, que solta um enigmático «Rosebud», sendo que mais tarde descobriremos tratar-se do magnata da paisagem dos media, Charles Foster Kane. Mas Thomson prefere escolher outra sequência, de um *flashback* que nos coloca na infância do protagonista, para explicitar como a montagem e a ligação de planos fechados podem induzir a emoção no espectador. Numa residência humilde no Colorado, observamos a mãe de Kane (Agnes Moorehead), "determinada", enquanto "atravessa a sala" para abrir a janela. De "súbito", "o filme corta para um plano fechado" do rosto da mãe, que observa o filho, "no exterior ao frio". Este corte reorganiza "o ritmo espacial" da sequência, que até, então, tinha sido conduzida por planos abertos e desprovidos de emoção (110). Recordamos que é nesta sequência que Charles é "cedido" a um patrono rico, que lhe proporcionará uma boa educação, a troco de uma compensação financeira para os pais. A montagem serve, então, para que a sequência seja ainda mais complexa a explicitar a desordem da natureza humana, pois o plano sobre o olhar da mulher terminará quando ela grita "«Charles!» ao mesmo tempo chamando e condenando o filho, como se o nome lhe tivesse sido arrancado do peito" (111).

David Thomson também arranjou espaço, naturalmente, para a montagem como ferramenta ideológica. O poder soviético entendia e valorizava o potencial das imagens em movimento, tal como outros poderes totalitários. No entanto, enquanto produzia objetos úteis para a propaganda russa, Serguei Eisenstein também fazia avançar o cinema para uma sofisticação onde a montagem era um dos principais predicados. Em resposta a uma encomenda para celebrar a Revolução de 1905, Eisenstein realizou *Couraçado Potenkine* (Bronenosets Potyomkin, 1925), dividido em duas partes, a primeira com o motim dos marinheiros como uma metáfora da revolução e a segunda parte, na escadaria de Odessa, com a notável sequência do massacre. Eisenstein evocou o acontecimento

(109) Como Ver um Filme, p.125
(110) Como Ver um Filme, p.131
(111) Como Ver um Filme, p.132

ocorrido e aglomerou na escadaria um conjunto de pessoas, que depois de uma ordem para dispersar, foram objeto da fúria dos soldados que, "com as suas túnicas brancas e botas pretas", investiram "contra a multidão, de espingardas e baionetas na mão". Mas o que define a potência da sequência e a crueldade dos soldados é a montagem precisa do cineasta, que destaca rostos, que fazem as imagens gritar, ou pequenas sequências, mergulhadas em suspense, como a "do carrinho de bebé, com a criança lá dentro", que "desliza pelas escadas, sem que ninguém o trave". A montagem estabelece, então, "um ritmo e uma unidade próprios", numa alternância entre vítimas e tiranos, com os planos a produzirem um encaixe, dir-se-ia científico: "(...) o olhar aterrorizado, o corte do sabre, a linha das botas dos soldados". Por isso, Eisenstein estava a produzir teoria (da montagem) e a testar os seus efeitos nos seus filmes, simultaneamente de propaganda e de vanguarda (112) (113) (114).

Como Ver um Filme dedica um capítulo à relevância do som e da música, servindo-se da parceria entre o compositor Bernard Herrmann e Alfred Hitchcock, designadamente em *Psico* (Psycho, 1960). Hitchcock, que foi um dos cineastas mais influentes do cinema norte-americano nas décadas de 1940 e 1950, estava atento à crescente presença e influência da televisão e produziu várias temporadas da série Alfred Hitchcock Presents, na CBS, entre 1955 e 1965. Depois de um conjunto, então, de obras relevantes no apogeu da Hollywood clássica, que culminou com *Vertigo* (1958) e *North by Northwest* (1959), sendo que estes filmes a exemplo de outros tiveram a partitura de Herrmann, Hitchcock decidiu rodar o seu projeto seguinte, com a equipa apensa à sua série de televisão: "Havia quem temesse que nada daquilo viesse a funcionar, que poderia parecer ridículo e grotesco". O filme narra o desfalque operado por Marion Crane (Janet Leigh) em Phoenix e a consequente fuga em direção à Califórnia, para se juntar ao namorado. Mas, antes da chegada, numa noite chuvosa, Marion faz uma paragem num motel gerido por Norman Bates (Anthony Perkins). Em algo de verdadeiramente inovador, Marion, aquela que o espectador identificava como protagonista, e com quem tinha desenvolvido empatia (apesar do ato moralmente errado de se apropriar de dinheiro que não era dela), morrerá ainda antes do filme ter chegado a meio da sua duração, esfaqueada por Perkins, que evocava na cena a fúria da mãe já morta. O filme ter-se-á transformado quando Herrmann mostrou a música a Hitchcock; a célebre sequência do esfaqueamento no duche, entendida no próprio plateau do filme como "de mau gosto", tornou-se um dos momentos incontornáveis da história do cinema, na criação de "um ambiente sinistro e penetrante como uma ópera". Thomson chama a nossa atenção para os

(112) Como Ver um Filme, p.136

(113) Thomson informa-nos que "nunca houve um massacre nessa escadaria em Odessa, embora com o tempo se tenha tornado num não-acontecimento mítico", algo que sustenta o poder das imagens, a impor-se sobre a memória colectiva [Como Ver um Filme, p.136]

(114) David Thomson também cita, naturalmente, exemplos de O Triunfo da Vontade (Triunph des Willens, 1935) de Leni Riefenstahl, cineasta responsável pela propaganda do regime nazi, e O Pão Nosso de Cada Dia (Our Daily Bread, 1934), onde King Vidor glorifica a nação americana num retrato dos anos 1930 após a grande crise económica, filme que, curiosamente, agradou aos soviéticos, devido ao elogio feito ao espírito cooperativo dentro de uma comunidade de agricultores.

vários sons presentes na sequência: "o barulho da água a correr"; "os gritos de Marion Crane (embora não seja claro que seja Janet Leigh a gritar); "o som ligeiro, mas inconfundível, de uma faca a cortar a carne (o efeito sonoro foi feito com uma melancia)" (115). A banda sonora produz um encaixe, uma mistura amalgamada entre estes sons e a música de Herrmann, numa "alternância" de sons e de "intensidade", em que a "própria música" sugere "golpes de faca" e instala o ambiente de terror e de cheiro a morte. Se os sons introduzidos procuram uma aproximação com uma realidade, embora com o espectador consciente de que se trata de fabricações, de simulacros, a música apresenta um estatuto singular, diferenciado. Tanto pode tratar-se do "ponto de vista de Marion", como do assassino. Mas a música pode extravasar o conceito de ponto de vista e constituir-se como uma testemunha, uma "força neutra de observação", ou eventualmente, como sugere Thomson, ser o motor para desencadear outras histórias, para fomentar um "tom narrativo" renovado (116) (117).

A violência é um dos sintomas mais presente na literatura de Ballard, tanto nos acontecimentos vividos, nas guerras e demais eventos traumáticos da História do século XX, como da sua manifestação na paisagem dos media. David Thomson fez uma espécie de cronologia da violência no cinema, em algo que se evidenciou desde as primeiras produções e que encontrou em *Scarface* (1932) a primeira paragem relevante, pois o filme de Howard Hawks "parecia uma obra que oscilava entre condenar a violência ou promovê-la como se fosse álcool contrabandeado". O filme, que tinha como protagonista um gangster da comunidade italo-americana, parecia expressar a "vergonha da nação" e um questionamento do trabalho das instâncias policiais e judiciais, que deixavam os bandidos "à solta na sociedade". Mas era também um objeto de uma estética desafiante para o espectador daquele contexto, numa "poética nova e assustadora", feita de um realismo "problemático", assente em "sons de gritos, de carros, de explosões e de tiros" (118). Thomson deu nota de que, invariavelmente, o cinema de natureza violenta "apresenta pouca fé e (...) pouco interesse na lei e na ordem", com polícias ora corruptos ora fatigados. No primeiro de três filmes que Francis Ford Coppola dedicou à saga da família Corleone, em *O Padrinho* (The Godfather, 1972), o filho mais jovem da família, Michael (Al Pacino), assume a liderança e a condução de um ajuste de contas dentro do mundo do crime, após o pai, Don Corleone (Marlon Brando), ter sido alvo de uma tentativa de assassinato. Num universo mergulhado em corrupção, um dos chefes de polícia (a soldo de uma das famílias da mafia),

(115) Como Ver um Filme, p.142
(116) Como Ver um Filme, p.143
(117) Thomson também destaca o trabalho de som nos filmes de David Lynch, que desenvolveu uma relação ubíqua com o compositor Angelo Badalamenti, como veremos nesta parte da tese, na análise do filme Mulholland Drive. O historiador de cinema foca-se na relevância que Lynch dá aos sons dos espaços, à criação de texturas sonoras no interior e no exterior, em que "cada quarto e corredor tem a sua própria sonoridade". Esta apropriação sonora de um espaço permite afinar a "escala emocional da ação", atribuindo um carácter "sobrenatural" a determinados revestimentos sonoros, na criação e ambientes que "não podem ser traduzidos em palavras" [Como Ver um Filme, p.148]
(118) Como Ver um Filme, p.187

interpretado por Sterling Hayden, é assassinado por Pacino e o espectador entende a ação como "uma morte merecida": ficamos ao lado do protagonista quando Michael pressiona o "gatilho". Coppola terá comentado que as maiores afluências na rodagem aconteciam "nas cenas de tiroteio", onde o plateau enchia. Se isto antecipava uma "afluência futura do público" para ver o filme nas salas de cinema, também expõe o nosso interesse, o nosso gosto pela violência.

O Código Hays foi instituído, em 1930, no cinema norte-americano, pelos produtores e exibidores. Por forma a conter a presença da violência e de conteúdos imorais, este procedimento de auto-censura vigorou até 1968, quando o sistema de estúdios de Hollywood iniciara uma grande transformação. Se durante esse longo período o sexo e a violência foram camuflados pela linguagem do cinema, pela significação que tinha de ser decifrada pelo espectador, os loucos anos 1960 haveriam de impor uma "pressão para acabar com a censura convencional", atendendo também, por exemplo, a uma progressiva "consciência das liberdades sexuais" (119). *Bonnie e Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) tornou-se a primeira bandeira da Nova Hollywood (um movimento que começa a esboçar-se a meados da década de 1960), e de forma concordante com a exploração do sexo e da violência. Inspirado por um casal de gângsteres dos anos 1920 (Faye Dunaway e Warren Beatty), com um realizador vindo da televisão (Arthur Penn), na América sulista, um território de desencanto apropriado para anti-heróis sem redenção, que a gloriosa e clássica Hollywood (e os seus heróis impolutos) já não podiam abarcar. Desde as primeiras imagens, no primeiro encontro de Dunaway e Beatty, que o filme promete erotismo e sexo, através da insinuante Bonnie. Depois, o par desafiará todas as autoridades, a começar pelos pais, para depois assaltarem uma série de bancos até serem chacinados pela polícia. Essa sequência final, que contrariava os códigos vigentes, que impediam que o espectador observasse um corpo humano no preciso momento em que é baleado, abria a porta para novas possibilidades de expressar a violência. O par é, então, abatido, "são desfeitos por uma orgia de tiros enfatizada pela filmagem em câmara lenta e pela precisão delicada" da montagem. É um ato inaugural, que exibia aqueles corpos jovens e serem "desfeitos", "delicadamente iluminados com o seu próprio sangue", uma sequência num crescendo orgástico de violência, que Thomson sintetizou naquele ano de 1967 como "um ultraje maravilhoso, um gesto de heroísmo autodestrutivo" (120).

A saraivada de balas do final de *Bonnie e Clyde* permitiu, então, o aparecimento de filmes e cineastas que criaram renovadas estéticas da violência, que se exemplifica com *A Quadrilha Selvagem* (The Wild Bunch, 1969), de Sam Peckinpah. O filme estabelece-se na segunda década do século XX, com um bando de criminosos norte-americanos a imiscuírem-se no processo de revolução mexicana. Por um

(119) Como Ver um Filme, p.188
(120) Como Ver um Filme, p.190

lado, Sam Peckinpah leva esta brutalidade selvagem para fora dos EUA, enquanto renova o *western*, através da exibição de uma violência estilizada, assente em sequências sangrentas e muitas vezes em câmara lenta, que pretendiam evocar "uma América horrorizada com a carnificina no Vietname que a televisão mostrava" (121). Os norte-americanos, interpretados por William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan e Warren Oates, são apresentados como indivíduos "brutos, mas com honra", com Peckinpah a exibi-los como "uma espécie de ideal perdido de cavalheiros que praticavam um tipo de violência considerada louvável", num resquício do *western* clássico e da violência que lá estava contida, mas que ficara por mostrar. A chacina, tal como em *Bonnie e Clyde*, é guardada para o final, com uma disputa sanguinária "em que os fora-da-lei sacrificavam as suas vidas, assim como as de um número considerável de mexicanos", com um ponto de vista que insinuava uma "insensibilidade racial", que exibia em câmara lenta "jatos mecânicos de sangue a escorrer e (...) corpos a ficarem reduzidos a pedaços de carne" (122).

Nas últimas páginas de *Como Ver um Filme*, numa possível súmula da forma como nos relacionamos com as imagens em movimento, Thomson coloca o espectador numa corda "do que estamos a ver", entre o documental e o sonho, mas numa incerteza, que não consegue distinguir "verdade" e "ficção". Recorda-nos as primeiras projeções em espaço público de cinema, em dezembro de 1895, organizadas pelos irmãos Lumière, e o caso especial da curta-metragem de cerca de um minuto *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Ao contrário das crónicas que indicam que a plateia se desviou, assustada, quando o comboio deslizou dentro da tela na direção dos espectadores, Thomson assinalou que "o que a audiência adorou foi a autorização para fingir", até porque a locomotiva dos Lumière era "muito simpática e bonita", mais ainda se comparada com a máquina a vapor ameaçadora do surrealista René Magritte que parece saltar da chaminé na nossa direção em **La** *Durée poignardée* (1938). Podemos, então, aproximar a "experiência de ver um filme (...) à de sonhar". Desde logo, por estarmos imóveis "num espaço escuro", onde "vemos e apreendemos acontecimentos que são ao mesmo tempo sensacionais e distantes", que nos colocam na "circunstância de estarmos a ser testemunhas indefesas de acontecimentos importantes", muitas vezes "inexplicáveis" e ameaçadores, mas quase sempre "projetados por uma força própria". Tal como os acontecimentos de um sonho parecem muitas vezes participarem de algo que aparenta ser "real e persuasivo", também o cinema se aproxima desse contexto de "locomotiva sem condutor", que persegue "os nossos medos e desejos", num cenário que parece "ter sido feito especialmente para nós". Também o uso abundante da montagem e de lapsos de tempo, intensifica a aproximação a "uma experiência quase aleatória

(121) Como Ver um Filme, p.191
(122) Como Ver um Filme, p.192

e espontânea", em narrativas que parecem dispensar as "leis" e a "lógica", que regulam o nosso quotidiano (123).

David Thomson estabelece para o espectador do cinema uma vulnerabilidade, uma experiência que está mais próxima, então, de sonhar, do que "do teatro (da sua realidade, está a acontecer), ou do romance (mais respeitoso da privacidade e da nossa escolha)". O espectador que olha para um ecrã numa extensa sala escura, pode vivenciar "uma experiência profunda ou devastadora", mas esse experienciar resulta tanto de uma presença, naquele lugar, como de uma ausência, pois os acontecimentos sucedem fora de nós, mas arrastam-nos para interpretar o significado de determinadas ações e eventos, na procura também de revelar: o que "será que isto" representa "para mim?". A projeção de um "mundo irreal", como o desfiar de uma sucessão de imagens "num ecrã na nossa cabeça", expresso num conjunto de eventos inexplicáveis, "sem qualquer lógica ou qualquer ansiedade pela falta de lógica", é uma das premissas para o prazer que associamos ao sonho (124). Tal como nos sonhos, o cinema também pode instalar-nos em pesadelos, mas a alienação de um quotidiano de "responsabilidades", de rigor e de hábitos entediantes confirma que "estarmos indefesos é libertador" e abre uma estrada que desenha incontáveis percursos onde "o sexo e a morte" são paragens obrigatórias (125) (126).

2.1.6 – Análise e Interpretação de Filmes, por Jacques Aumont e Michel Marie

Desde 1988 que Jacques Aumont e Michel Marie vêm publicando sucessivas atualizações de *A Análise do Filme*, sendo que a convocamos para a nossa investigação como uma das mais claras influências no nosso método de análise e interpretação de filmes, num misto de uma base de princípios analíticos (na narrativa, na análise plástica e sonora), com exemplos práticos, sem olvidar a relação do cinema com a História.

A dupla de autores sintetiza a necessária abordagem analítica de uma obra cinematográfica, com a consciência de que cada "filme é um reservatório quase inesgotável de significados e emoções". Nessa análise, o investigador pode estar mais interessado no conteúdo da obra, ou na sua forma, pode investir no que o filme "narra" ou, em alternativa, na "maneira como narra e mostra" (127).

(123) Como Ver um Filme, p.226

(124) Como Ver um Filme, p.227

(125) Como Ver um Filme, p.228

(126) David Thomson identifica um paralelo científico, "uma congruência estranha" entre sonhar e a experiência de ver cinema: "(...) quando sonhamos, dizem os cientistas, a experiência é marcada por um movimento rápido dos olhos (rapid eye movement, a chamada fase REM do sonho). Quando vemos um filme, dá-se o efeito estroboscópico, não detetado pela mente consciente, no entanto, sentido no sistema nervoso – um rápido piscar de luz" [Como Ver um Filme, p.227]

(127) A Análise do Filme, p.19

Em grande medida, a análise de um filme ambiciona compreendê-lo, identificar os elementos reveladores. Numa primeira fase do trabalho, a compreensão acederá apenas ao que Aumont e Marie designam de "transitiva", por compreender apenas a uma aproximação, ao que o filme "nos conta", na identificação de qual é "o mundo a que se refere" (128). A análise evoluirá para um patamar de uma "compreensão intransitiva do filme", que permita que o investigador supere a mera compreensão da "história (...) narrada", para aceder à linguagem intrínseca do cinema, na forma "como determinada história ganha existência, por escolhas concretas de encenação, enquadramento, montagem, luz, velocidade" (129).

Se a análise ambiciona revelar o objeto cinematográfico, o processo não pode desvalorizar que cada filme "é um reflexo ideológico" de um tempo, de uma parcela da História, de uma determinada sociedade e que por isso adota, de modo "explicito ou implícito, pontos de vista ideologicamente definidos sobre questões sociais, psicológicas ou políticas" (130). Os autores exemplificam estas tensões através de *Os Cavaleiros* (The Horses Soldiers, 1959), o filme que fecha uma espécie de tetralogia que John Ford dedicou à Cavalaria norte-americana (131). O filme de Ford estabelece-se na Guerra da Secessão e narra a perigosa investida de um coronel unionista (interpretado por John Wayne) em território confederado. Os autores recordam que o filme de Ford foi "acusado de mostrar acriticamente o comportamento odioso" do personagem de Wayne. No entanto, compete ao analista superar análises simplistas e se "o coronel representado por John Wayne tem uma conceção desumana, inclusive bárbara, da sua missão", o filme e o seu realizador demonstram uma postura muito mais complexa no que se refere ao retrato do conflito, do seu contexto e especificidades, num movimento "dialético", que convoca os acontecimentos da Guerra Civil Americana e mostra "sem rodeios os horrores desse conflito bélico, sem cair na complacência e dando liberdade ao espectador para ajuizar" (130). E, por isso, a análise do filme objetiva "abordar o próprio filme e não apenas a história que ele conta" (132).

Entendemos, então, por conteúdo de um filme, a sua "história, desenvolvida através de uma "narrativa", que será complementada por "um conjunto de representações" compatíveis com a narrativa "através daquilo que é mostrado". Por outro lado, a forma é uma evidência visível da narrativa, "na sua encarnação audiovisual", concretizada em "elementos específicos da imagem e do som (cores, intensidades luminosas, velocidades, densidades)" (132). A análise procurará quebrar o filme em partes sujeitas a exame, para reconstruir o filme "num plano mais abstrato", que supere a

(128) A Análise do Filme, p.28
(129) A Análise do Filme, p.30
(130) A Análise do Filme, p.31
(131) Os três filmes anteriores são: Fort Apache (1948), Os Dominadores (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) e Rio Grande (1950).
(132) A Análise do Filme, p.32

mera "oposição forma/conteúdo" (133) (134).

Jacques Aumont e Michel Marie reiteram várias vezes que a análise de filmes é um trabalho pessoal, apenso também às singularidades do investigador. Esta análise terá de obter, evidentemente, "uma forma comunicável, oralmente ou por escrito", e aberta à discussão, mas isso não a isenta do carácter singular e inventivo, que resulta de um conjunto de "escolhas", que devem ser "argumentadas", mas que nem sempre estão isentas de conteúdos "parcialmente arbitrários" (135), mesmo quando se ambiciona para essas análises "resultados generalizáveis" (136). A análise deve ser rigorosa e escapar a "discursos impressionistas", com "interpretações fundamentadas", que conheçam, também, a posição de determinado filme, e/ou da obra do cineasta, na história do cinema, para ambicionar uma análise que dê "sentido a uma obra a partir do comentário de alguns dos seus aspetos". Os autores discordam da implementação de "uma grelha universal de análise", pois "a análise fílmica não lida com o repetível, na aceção das ciências da natureza", pois "cada análise é sempre nova, o repetível é sempre parcial em relação aos fenómenos" (137) (138).

Os autores convocaram vários contributos de Roland Barthes, muitos deles inscritos em *S/Z* (1970), onde o filósofo francês verteu a "ideia da pluralidade de uma obra", ou seja, o conceito de que "um texto (literário no seu caso)" não é um dispositivo "linear, mas polissémico", sendo que o investigador deverá abordá-lo "não de forma passiva, mas sim ativa", ambicionando "estreá-lo", no desenho de "trajetos semânticos e semióticos cruzados", conforme a "pertinência" que importa à investigação (139). Transposta para o "texto fílmico", esta ideia permite expressar "uma pluralidade de códigos" e uma "polissemia", após quebrar o objeto cinematográfico em "pequenos fragmentos", para "identificar o jogo dos códigos em cada um desses excertos", para que por fim a análise possa "reunir (...) todas as observações para lhes dar sentido". Se a conceção de excerto ou fragmento é variável em função do texto a analisar, no caso do texto fílmico pretende-se trabalhar uma amostra, que mesmo não substituindo a totalidade da obra, apresente "uma íntima relação dialética com o texto na sua integralidade" (140). O facto de a análise verter apenas porções do filme, não quer dizer que a obra não

(133) A Análise do Filme, p.33

(134) Os autores relembram os preceitos dos "formalistas russos nos anos 1920": "(...) convém não esquecer que o conteúdo também tem uma forma específica (a «forma do conteúdo») e que a formalização não é uma mera operação técnica e sem incidência sobre o sentido: tem, de certo modo, um conteúdo (o «conteúdo da forma»)" [A Análise do Filme, p.32]

(135) A Análise do Filme, p.34

(136) A Análise do Filme, p.49

(137) A Análise do Filme, p.37

(138) São listados um conjunto de exemplos sobre "o tipo de leitura", referentes ao filme Citizen Kane (1941): "(...) análise da realização e do seu carácter fortemente «autoral» (Bazin, 1950); análise dos flashbacks e da temporalidade narrativa (Naremore, 1978); análise do tipo «enunciativo» (posição das diversas «vozes»: das personagens, dos narradores intradiegéticos e do narrador extradiégetico) [Chateau, 1993]; análise estilística, identificando os desvios em relação ao estilo clássico hollywoodiano de 1940 (Bordwell, 1971); abordagem psicanalítica, aplicada à personagem principal (Mulvey, 2012) ou à questão da memória e do fantasma (Jox, 1993); estudo genético (Kael, 1971; Carringer, 1976; Berthomé & Thomas, 1992)" [A Análise do Filme, p.38]

(139) A Análise do Filme, p.41

(140) A Análise do Filme, p.42

deva ser obrigatoriamente visualizada na sua integralidade. Assim, é imprescindível "ter acesso à obra inteira e recorrer a ela com regularidade", para só depois proceder à necessária divisão das amostras a analisar. A divisão mais usual da obra fílmica, para efeitos de análise ou descrição, é através da definição de "grandes blocos narrativos" que constituem as "sequências" (141). A questão da "delimitação" da sequência, que se pode afigurar sensível, utiliza muitas vezes o critério de "unidade de ação e unidade de lugar" (142). Esta divisão é, desde logo, "um ato interpretativo", pois não é uma ação óbvia nem "puramente técnica" e, por isso, "implica" o conhecimento e a "compreensão do filme" (143) (144).

Aumont e Marie distinguem dois grandes grupos de instrumentos de análise: os internos e os externos. Os instrumentos internos permitem uma intermediação "entre o filme visto em projeção e a sua explanação analítica, para mitigar a dificuldade de compreensão global e de memorização do filme em análise". São exemplos de instrumentos internos: a descrição de sequências, que permitam esboçar "os traços pertinentes da imagem e da banda sonora"; as citações, que permitem uma proximidade "da própria essência do filme, reproduzindo partes ou aspetos dele". Os instrumentos externos "fornecem, a partir do exterior, informações a seu respeito". Por norma, são elementos evocados e "documentais sobre o filme", que proporcionam detalhes sobre as várias fases da produção, como seja "a escrita do argumento, a rodagem ou a composição da música", mas também a sua reverberação, nas bilheteiras e junto da crítica (145).

Outro dos fragmentos passíveis de estudo é o plano, pois trata-se de "uma unidade claramente delimitada, percetível" e por isso "conveniente para uma análise". A sequência, que identificamos acima, é no léxico do cinema, um "conjunto de planos sucessivos" (146). Essa divisão da sequência em vários planos, toma a designação de "planificação" se for prévia à rodagem ou montagem, se for executada após "o filme terminado". Essa planificação também pode ser "analítica", num exame que favoreça a "minúcia" e que permita "dar maior visibilidade a decisões estruturais quanto à narrativa e também certas escolhas estilísticas ou retóricas". São parâmetros associados a esta planificação analítica: "(...) a duração dos planos (...); o enquadramento", que se pode desdobrar na "escala dos planos, anotações sobre o ângulo de filmagem e os movimentos de câmara"; "*raccords* e pontuações" impostas pela montagem dos planos; movimentos na imagem; diálogos, indicações sobre a música e

(141) A Análise do Filme, p.43
(142) A Análise do Filme, p.44
(143) A Análise do Filme, p.45
(144) Os autores recordam que "no filme de ficção clássico, há geralmente uma relação explicita entre sequências sucessivas, relação sublinhada quer em termos temporais, quer em termos de causalidade, tendo o filme clássico retomado, em larga medida, as soluções habituais do romance do século XIX, do qual é culturalmente o sucessor" [A Análise do Filme, p.45]
(145) A Análise do Filme, p.55
(146) A Análise do Filme, p.57

os ruídos" (147). Na escolha e citação de determinado fotograma, definido como alvo pela "análise fílmica", deve ser identificado de forma rigorosa, de forma a compilar as informações a verter na análise, designadamente o tipo de "enquadramento", a presença mais ou menos intensa da noção de "profundidade de campo", o trabalho de "composição", a presença da "iluminação" ou "a posição dos atores" (148).

Outro dos métodos relevado pelos autores é a questão da descrição, um procedimento que usamos sistematicamente nesta tese, na segunda e terceiras partes. Mas a descrição, como a entendemos, supera a simplicidade que se intui por essa designação. A descrição é também resultado da resolução de "problemas de tradução, nomeadamente o da liberdade e da interpretação" do texto fílmico. Quem privilegia a narrativa, considerará a descrição como o relato do "conteúdo de um filme e a forma como esse conteúdo é representado". Mas se exemplificarmos com a descrição de "um plano em que duas personagens conversam", começamos a entender as possibilidades da descrição, que podem incluir a citação da conversa, mas também a "mímica, das atitudes, dos gestos e das posições das personagens no cenário também detalhado", a que se acrescentará, pontuando a descrição e o ritmo do diálogo, "observações sobre o som (música, ruídos, entoações da fala)". Em suma, a descrição poderá resultar numa riqueza e sofisticação de argumentação que coloque a par, ou muitas vezes em conflito, os campos "visual versus sonoro, verbal versus icónico". Mas, primeiro que tudo, é necessário adotar uma "unidade de descrição": "o plano, a sequência, o fotograma ou uma configuração mais singular", como sejam "vários planos escolhidos em diversos pontos do filme, mas ligados entre si ao plano narrativo ou figurativo" (149).

A descrição pode antecipar "análises do tipo ideológico (relações sociais, relações de género, relações económicas)" ou incidir sobre a forma, no estudo de "movimentos de câmara" ou da "montagem alternada", por exemplo, mas pressupõe sempre uma oscilação entre uma "visão aproximada e visão distanciada", um dentro e fora do objeto fílmico: "importa olhar de muito perto para ser exato e preciso na transposição verbal, mas é preciso distanciar-se para saber o que terá interesse em relação a todo o filme (ou a toda a sequência)". Portanto, o processo de descrição escapa à execução de um mero "inventário", pois ao "selecionar um número finito de características num universo potencialmente infinito", o investigador já está a priorizar elementos numa antecâmara da análise, que ficará facilitada na organização desses elementos descritivos "em algo" aproximável a uma "narração". Em suma, a descrição, como método interpretativo de um filme, "não consiste em apenas contar o que se vê", mas antes organizar um conjunto de elementos, presentes na unidade de descrição selecionada, que

(147) A Análise do Filme, p.58
(148) A Análise do Filme, p.69
(149) A Análise do Filme, p.75

cumpra o "principio da pertinência", ou seja que tudo o seja dito "a respeito de um filme", seja formulado em nome de um eixo de pertinência claramente identificado" (150). Por isso, e quando atendidos estes pressupostos, "descrever é já ter mergulhado na análise" (151) (152).

Vamos também abordar aqui a forma como a análise fílmica considera a ficção, a narrativa. Desde logo, a ficção é um dos meios privilegiadas pelo humano para se relacionar com o mundo e também "uma maneira de nos dizer algo a propósito da nossa existência". Aumont e Marie afirmam que, se é inegável o papel decisivo atribuído à ficção, há uma "razão de fundo", a da ficção promover a concordância entre "um ato reflexivo e afetivo", ou seja "a ficção é o pensamento tornado aprazível". Se já demos nota de que "o conteúdo do filme é mais do que a história", importa esclarecer a relevância que o investigador reservará "para a ficção e a história". A narrativa poderá ser o eixo da análise, na identificação, por exemplo, de "dados sociais, políticos, psicológicos, históricos" (153). Mas a história também poderá auxiliar na revelação de um tema que valide "a obra de determinado autor (o tema da graça em Bresson)", as características modelares de um género ("o tema do itinerário num western"), ou "qualquer aspeto um pouco abstrato da obra (o tema da religião em Hitchcock)" (154).

A ficção conforme ao "dispositivo cinematográfico", apresenta a particularidade de assentar num traço "mimético"; ou seja, a narrativa é desfiada "através da figuração analógica de seres, situações e acontecimentos reais" que podem induzir no espectador uma possibilidade arriscada, a de "confundir essa representação com uma realidade", reforçada pela "analogia perfeita da perceção do movimento" (155). Os autores esclarecem-nos que esta confusão, para lá de virtuosa, assenta num regime "contratual" entre o espectador e o filme (ou o seu autor e seus dispositivos): "o espectador de filmes (como o leitor de romances) sabe que aquilo que se lhe apresenta é inventado, mas aceita «jogar o jogo» e receber essa invenção como se, em certa medida, ela equivalesse à realidade" (156). A ficção, no cinema como em outras artes, desponta como "um modelo simbólico do mundo real", que facilita o questionamento ético e ideológico do espectador, quando colocado em "situações variadas, algumas

(150) A Análise do Filme, p.76
(151) A Análise do Filme, p.77
(152) Os autores identificaram cinco grandes princípios da descrição (além do princípio da pertinência): i) "principio de adesão: a descrição deve manter-se fiel ao filme, não o trair e ser verificável;" [A Análise do Filme, p.76]; ii) "principio de dinamismo: a descrição irá fixar-se de modo eletivo naquilo que sobressai na imagem (ou no som); o analista pode optar por descrever aquilo que lhe chamou a atenção visual ou auditiva; no pressuposto de que tal intuição será esclarecida e talvez sustentada pela descrição e pelo desenvolvimento da análise"; iii) "principio de «impertinência» ou mais exatamente, de distância em relação a um eixo de pertinência seguido de forma demasiado servil, correndo o risco de enveredar prematuramente por conclusões interpretativas; com efeito, é essencial preservar o carácter «neutro» da descrição relativamente ao compromisso da interpretação, sem o que a primeira nunca será senão o primeiro momento da segunda"; iv) "princípio de equivalência ou de comparação: uma forma por vezes cómoda ou útil de descrever consiste em cotejar aquilo que é visto ou ouvido com outra imagem fílmica análoga; a comparação é tanto mais interessante quanto mais se aproximar de objetos diferentes, que só têm em comum um pequeno número de traços (...)"; v) "principio de indiferenciação: num filme, tudo é suscetível de ser descrito, até aqui que, à primeira vista, possa parecer insignificante; chegou-se a afirmar que nenhum elemento de um filme é, a priori, semioticamente mais rentável que outro, embora seja um pouco exagerado (na maioria dos filmes, existem momentos mais rebuscados que outros)" [A Análise do Filme, p.77]
(153) A Análise do Filme, p.81
(154) A Análise do Filme, p.82
(155) A Análise do Filme, p.83
(156) A Análise do Filme, p.84

próximas da nossa experiência pessoal, outras muito afastadas" (157).

Ainda relativamente à ficção, importa ensaiar a definição das suas margens, para abordarmos o género documental. Podemos afirmar a ficção como "um misto de produção e reprodução", pois se por um lado apresenta um mundo "inventado", este "artifício" só encontra validade se "nos disser algo sobre o mundo real em que vivemos" (158). A ficção é, portanto, um jogo com o espectador e com a sua realidade, pois o espectador aceita participar e "acreditar" numa ficção que lhe é "contada, sabendo que se trata de um conjunto de sinais da realidade". O documentário, apesar de agregar "documentos", aborda o espectador "sob a forma da ficção", promovendo o uso da gramática do cinema, com mais ou menos distância relativamente às ficções, que dependem, por princípio, mais da narrativa, em contraste com a tal base documental do outro género, como se fossem duas faces da mesma moeda (159). O documentário supera desde logo essa compilação de documentos, ao promover a sua recolha, organização e formatação "em função de um objetivo prévio" (160). Aumont e Marie definem duas questões básicas quando lidamos com a problemática do documentário: a primeira reside no ónus atribuído à "recolha e formatação dos documentos autênticos", e o critério adotado na gramática do filme "em relação a esta questão da «autenticidade»", com um peso maior ou menor atribuído à formatação (161); a segunda questão aponta para a antecipação das "condições" com que o "espectador receberá preferencialmente" o objeto, se "como documento", se uma "invenção" sob a forma de imagens em movimento, questionando-se se e como deverão ser emitidos avisos para informar o espectador "de que não está perante uma ficção" (162).

Os autores chegam à definição de um conjunto de balizas para o documentário, caracterizado, em oposição à ficção, "por traços enunciativos indexicais que asseguram que a imagem é contemporânea dos factos que revela". Assim, enquanto a "imagem ficcional não se caracteriza" apenas pela presença da "narrativa, mas pelo facto de o ponto de vista e do cenário estarem aí separados da escrita e da narrativa", a "imagem documental" expõe, às claras, "o seu ponto de vista, tornando-o visível no seu próprio espetáculo" (163).

Num capítulo que designaram por "Um meio visual e sonoro", Aumont e Marie desenvolveram algumas das peculiaridades da gramática do cinema e os seus dispositivos, na perspetiva de convocar essa investigação para a concretização da análise e interpretação de filmes. Os autores definem a

(157) A Análise do Filme, p.92
(158) A Análise do Filme, p.114
(159) A Análise do Filme, p.115
(160) A Análise do Filme, p.116
(161) Entende-se por formatação a preponderância da montagem, a pontual presença de "uma verdadeira encenação", além de "indícios que garantem que aquilo que é mostrado não foi inventado por um argumentista" [A Análise do Filme, p.118]
(162) A Análise do Filme, p.117
(163) A Análise do Filme, p.118

montagem como o processo que define uma "sucessão de planos" na concretização de uma narrativa, para "fazer avançar a história, passando de um ponto de vista a outro, de um lugar a outro, de um acontecimento a outro"; no entanto, ressalvam, para lá desse efeito prático, uma extensão formal, nas possibilidades de concretizar uma "dimensão visual", designadamente através das ligações entre os planos, que se designam por *raccords* (164). A montagem é também um dos elementos gramaticais do cinema que mais influi no ritmo e na perspetiva dos objetos fílmicos. David Bordwell, recorrendo ao extenso catálogo da Hollywood clássica, relevou a montagem como essencial na definição da "lógica do tempo", na apresentação da "ordem" dos acontecimentos como "parte" determinante na "busca de sentido", em que "a alternância ou a reversão no tempo são sempre justificadas"; também "as durações" das sequências ou as "dilações concedidas" são uma construção da montagem e do seu "sistema causal", auxiliada pelo pontuar dos *raccords*, com por exemplo "o (des)aparecimento progressivo das imagens". A montagem irá, então, ditar "o ritmo", que haverá de participar numa dialética entre "compreensão e emoção" atribuída às imagens em movimento (165); é fundamental, também, referir que, quando analisamos a montagem, estamos a procurar uma "sintonia" com o objeto cinematográfico num "traço essencial": a exibição do "tempo" (166).

Outro elemento imprescindível na análise é o trabalho de composição da imagem, uma herança da pintura, e que "resulta da escolha do ponto de vista, da distância focal adotada e da encenação face à objetiva", numa miríade de possibilidades de interpretação (167). Apesar da inegável presença do "valor documental da imagem fílmica", do facto de as imagens em movimento serem um testemunho "de uma certa realidade", quer se trate de uma encenação num estúdio de Hollywood ou parte de um documentário que siga as convenções, "a imagem não é apenas um documento", pois o dispositivo cinematográfico impede que a imagem, "por mais indicial que seja", se apresente como "totalmente neutra", pois "pode representar o mesmo referente de várias formas, que documentarão a mesma realidade, mas não dirão a mesma coisa" (168) (169).

Os parâmetros da imagem serão, então, os seus sintomas, passiveis de serem analisados e avaliados na "maneira como afetam a relação indicial com o referente e para compreender os respetivos efeitos". Os autores exemplificam com a apresentação de um "enquadramento de um plano fixo" que definirá "um certo ponto de vista sobre o que é mostrado", e desde logo a análise identificará a

(164) A Análise do Filme, p.119
(165) A Análise do Filme, p.121
(166) A Análise do Filme, p.128
(167) A Análise do Filme, p.122
(168) A Análise do Filme, p.124
(169): Os autores fazem um paralelo com a fotografia, na impossibilidade da neutralidade da imagem: "(...) ainda que se trate de ter a visão de uma paisagem ou de uma arquitetura, o ponto de vista, o quadro, a profundidade de campo, a luz, a cor e a nitidez da imagem são susceptíveis de mudar não só a impressão do conjunto, mas também a compreensão e até a apreensão do referente" [A Análise do Filme, p.124]

"diferença entre um ponto de vista frontal e um ponto de vista oblíquo", pois a interpretação das imagens tem muitas vezes uma natureza "comparativa" (170). As soluções técnicas e gramaticais apresentadas possuem várias chaves de leitura, que "carecem de significação" adequada ao objeto cinematográfico. Um dos exemplos mais usual foi a introdução do "par" de planos "picado/contrapicado", muitas vezes em objetos de forte pendor ideológico, que conotou esta solução "quase automaticamente como ponto de vista dominante, que exerce o poder e é potencialmente depreciativo versus ponto de vista dominado ou que exalta o sujeito mostrado"; no entanto, essa solução gramatical pode possuir outro significado, se aplicada num "contexto" díspar ao que referimos (171).

Também o som é um elemento que supera as suas características técnicas, dentro do objeto fílmico, e pode chegar-nos sob a forma de vários elementos, que compõem a banda sonora, que por sua vez integra a música do filme, os diálogos, mas também barulhos, ruídos e texturas sonoras, sendo todos essas parcelas susceptíveis de interpretação. Assim, a banda sonora de um filme resulta de um "processo técnico complexo" que compila "pistas sonoras de origens muito diversas", como seja a "gravação de som em direto durante a rodagem, dobragem de diálogos, sonoplastia, música e efeitos sonoros". Mas, e isto é fulcral para a análise do filme, essa acumulação de elementos sonoros deve demonstrar uma intencionalidade, uma medição da sua "importância relativa" dentro do campo fílmico, para desenhar uma hierarquia dessas parcelas, dispostas muitas vezes em torno da "presença da voz humana" (172).

Uma das parcelas mais ricas na interpretação de um filme é a música utilizada, que pode ser uma banda sonora composta para essa obra cinematográfica ou uma sucessão de temas musicais, que pode provir de origens muito diversas. Um dos focos da análise, que aliás encontra vários exemplos nos filmes analisados nesta tese, é a importância na música na cultura popular, sendo que no nosso caso predominou a produção do século XX, e em particular as décadas de 1960 e 1970. Os autores de *A Análise do Filme* relevam as "características puramente sonoras da fala" e as suas significações. Se é inegável que os diálogos servem para fornecer informações ao espectador, para fazer avançar a narrativa, uma leitura mais fina desses elementos permitirá aferir a capacidade comunicativa do "tom das palavras", do "seu ritmo", do "timbre das vozes" (173) (174).

(170) A Análise do Filme, p.125
(171) A Análise do Filme, p.127
(172) A Análise do Filme, p.141
(173) A Análise do Filme, p.146
(174): Para exemplificar esta "qualidade da imagem sonora", os autores acercam-se mais uma vez da obra de Orson Welles, aqui mediada por André Bazin: "A experiência da rádio permitiu que Welles renovasse a parte sonora da imagem cinematográfica, de que nos apercebemos quão insipida e convencional é habitualmente. (...) Experimentem fechar os olhos durante uma cena de Citizen Kane ou de The Magnificent Ambersons: ficarão surpreendidos com a coloração das vozes que se alternam e com a individualidade de cada som" [A Análise do Filme, p.146]

Em suma, e ainda em relação à análise dos diálogos, Aumont e Marie estabelecem dois eixos interpretativos: a natureza "semântica", que se refere ao próprio texto e às suas significações"; a vertente "semiótica", que se refere ao modo "como é" proferido o texto, ou seja, a sua "enunciação na aceção literal". É sugerido um exercício interessante e relevante do ponto de vista da análise: "confrontar uma leitura dos diálogos tal como são pronunciados efetivamente no filme com aqueles previstos pelo argumento e/ou planificação antes da rodagem"; verificar-se-á que os "diálogos *enquanto falados*" se dão a ver "moldados pelo físico da personagem", num alinhamento com "ruídos e ambiências", o que resulta numa amalgama em que os vários elementos sonoros para lá da combinação, se contaminam mutuamente (175).

Vamos também deixar aqui algumas notas que convocam a obra de Aumont e Marie, no que se refere à história da análise cinematográfica, também relacionada no que essa análise contribuiu para a edificação da história do cinema, a completar ideias que partilhámos nas páginas anteriores, como a identificação no ponto 4. desta introdução dos princípios da teoria de autor (segundo Peter Wollen). Essa política dos autores surge exemplificada em *A Análise do Filme* através do número que os Cahiers du Cinèma dedicaram a Alfred Hitchcock, em que Eric Rohmer, num pensamento partilhado pelo também cineasta Claude Chabrol, antecipava que as análises à obra do cineasta britânico estariam menos assentes no "horrível jargão dos estúdios" e na sua nomenclatura ("travelling, enquadramento, objetiva") e mais em "pretensiosos termos", como "alma, Deus, diabo, inquietação e pecado", numa tentativa de "revelar a metafísica latente da obra do cineasta", de um mergulho na obra que aspira a analisar a "forma" como elemento determinante (176). Os dois futuros cineastas da Nouvelle Vague identificaram uma fórmula que se repete em várias narrativas dos filmes de "perseguição" de Hitchcock, designadamente a "construção em alternância e do movimento do vaivém" que, segundo a análise implicada com a politica dos autores, seria uma forma de expressar "o tema da troca que se encontra ao longo de toda a sua obra, que pode encontrar quer uma expressão moral (a transferência de culpabilidade), quer psicológica (a suspeita), quer dramática (a chantagem e até o puro suspense), quer material (o ritmo da narrativa)". Em algo que também identificamos na introdução da primeira parte desta tese, no que se refere às narrativas de Patricia Highsmith, o cinema de Hitchcock e as suas narrativas, impelem-nos a "participar", a partilhar do "fascínio que exerce sobre cada um de nós qualquer figura depurada, quase geométrica, na vertigem que sentem as personagens e, além da

(175) A Análise do Filme, p.147
(176) A Análise do Filme, p.162

vertigem, nos fazem descobrir a profundidade de uma ideia moral" (177) (178).

A análise de filmes e as suas várias correntes derivaram, em grande medida do esforço de restauração de cópias (primeiro em pelicula, depois em digital) e da programação de ciclos de cinema, dedicado a autores ou a correntes da história do cinema. Esta dinâmica, além de valorizar os filmes e os seus autores, permitiu que o" cinema e a sua história" se tornassem "objetos patrimoniais", "inscritos" muitas vezes em "panteões nacionais", como é o caso dos EUA, que nomeou "uma comissão federal que elabora uma lista anual de filmes a restaurar" (179). O trabalho de programação de ciclos "dedicados a realizadores, géneros como o *film noir* ou o *western*, produções nacionais ou companhias (como a Fox, a Warner ou a Paramount) e períodos particulares" foram a princípio da responsabilidade das cinematecas, instituições financiadas pelos governos de cada nação. Mais tarde, devido à crescente disponibilidade de filmes restaurados, também os festivais de cinema passaram a integrar secções inteiramente dedicadas à história do cinema. Estes ciclos "permitiram aos historiadores de cinema rever sistematicamente, num curto lapso de tempo, partes inteiras da produção cinematográfica", o que proporcionou "uma revisão sistemática da história do cinema e da releitura dos filmes". A interpretação renovada da história do cinema também se deveu à possibilidade de publicação, a par dos visionamentos, de "catálogos que reuniam documentos raros ou estudos inéditos sobre os temas abordados", complementados, muitas vezes, por textos de análise dos objetos cinematográficos e que visavam, também, atribuir consistência à ideia de ciclo, justificando a agregação daquelas obras (180).

A cinematografia de Hollywood foi a que mais rapidamente conquistou a designação de clássico, resultado da vasta produção e da sua visibilidade. Conforme enunciou David Bordwell, essa exposição da produção de Hollywood permitiu identificar-lhe particularidades, que passamos a associar a "elementos do estilo clássico: a montagem em continuidade, as convenções relativas ao espaço, as ações paralelas e a planificações das cenas, as relações entre planos, os movimentos de câmara, a estrutura de ponto de vista" (181). O conceito de clássico de Hollywood tem uma vigência entre a instituição do Código Hays (1934) e os anos 1960, mesmo "considerando múltiplos sinais de mutação profunda", desde a década anterior. A censura é, portanto, um dos fatores decisivos na construção deste património, pela forma como foi balizado e até na progressiva sofisticação da sua linguagem,

(177) A Análise do Filme, p.163

(178): Os autores, na identificação de uma história possível da análise fílmica, iniciada a meados dos anos 1960, num pressuposto de que a "leitura nunca cessa", apresentam tipos de leituras que vigoraram no passado, como as "estruturalistas" e as "psicanalíticas", as que vigoram no presente, como as "culturais, sociológicas e de género" [A Análise do Filme, p.189], para antecipar que no futuro serão outras, mesmo que partilhem muitas vezes os elementos de análise: "citações de planos, análise de enquadramentos, das formas de montagem, cotejo de imagens de múltiplos tipos" [A Análise do Filme, p.204]

(179) A Análise do Filme, p.210

(180) A Análise do Filme, p.211

(181) A Análise do Filme, p.215

devido a mecanismos de "exclusão", no vai e vem "censura" e "autocensura", mas também na exposição de indícios de "recalcamento", na utilização da "elipse" e no "não dito". O cinema clássico de Hollywood foi capaz de convocar um património de narrativas, imagens e estéticas, desde "a Bíblia e Shakespeare", passando pelas cinematografias europeias, do "cinema mudo" da "Alemanha" e da "Inglaterra" (com a importação dos seus cineastas), na produção de uma amalgama, "sob a forma de inclusão e até de abrangência" (182).

Outro conceito, que relevamos em várias das interpretações fílmicas que juntamos nesta tese, é um olhar sob Cinema como uma fonte da História, na geração de elementos identificativos da "história das sociedades e das representações sociais". Nesta conceção são válidos tanto os filmes de ficção, como os documentários (ou filmes de arquivo), como instrumentos com a mesma validade histórica, se comparados com "a imprensa, os arquivos notariais ou os registos de nascimento". Marc Ferro designou o cinema como "uma contra-análise da sociedade", na disponibilização de "um testemunho único sobre o passado, que não se pode encontrar noutro lugar" (183) (184).

Aumont e Marie dedicam um último capítulo ao alcance da análise cinematográfica, que servirá de súmula desta introdução, na procura de responder às perguntas: "O que escolher? Como escolher? E porquê escolher?" (185). Primeiro que tudo, a escolha do objeto fílmico. Por várias razões, como seja a riqueza ou o arrojo do objeto, ou a forma como escapa às convenções, "a escolha do objeto" é desde logo um primeiro passo do "processo analítico", na identificação e expressão de "algo de interesse e original", que convém ao investigador (186). A escolha de um filme, ou de um ou mais fragmentos, antecipa a identificação de "matéria para análise", de um "objeto de estudo" que se prevê "rentável", na revelação de "ideias originais, por mais ínfimas que sejam" (187).

A escolha do objeto é também o início de uma dialética entre uma "construção racional e abstrata" e a necessária validação "empírica" (188), numa análise que será valorizada por critérios internos e externos, como já referido acima. No que se refere aos critérios externos, assentes em "valores factuais" de várias proveniências ("históricas, culturais e formais"), impõe-se a "exatidão" na sua convocação, independentemente da valorização de uma análise rentável, que se pretende inventiva e sagaz (189). No que se refere aos critérios internos, a sua validação dependerá de uma análise que

(182) A Análise do Filme, p.216
(183) A Análise do Filme, p.233
(184) Os autores definem filme de arquivo, convocando Noite e Nevoeiro (Nuit et Brouillard, 1956) de Alain Resnais, como um objeto que "utiliza imagens anteriores, oriundas de fundos fotográficos e de outros filmes, quer sejam documentários ou filmes de ficção [A Análise do Filme, p.240]
(185) A Análise do Filme, p.249
(186) A Análise do Filme, p.250
(187) A Análise do Filme, p.252
(188) A Análise do Filme, p.253
(189) A Análise do Filme, p.260

cumpra, em simultâneo, a "coerência e a sistematicidade" (190) (191).

A interpretação é essencial ao trabalho de um investigador, na mesma medida em que essa "atividade" é essencial ao quotidiano do ser humano, ao qual ele "se entrega" de forma "constante, normal e global". No que se refere à interpretação de um texto, "em sentido lato", os autores colocam algumas questões basilares: a necessidade de "fixação de um texto fidedigno"; a procura de estabelecer o que num determinado texto "depende da interpretação"; a definição da "pertinência" da interpretação, assente num determinado "ponto de vista" relacionado, também, com o objeto de estudo. Nesta sequência, enumeram-se um conjunto de questões quando se trata de interpretar um texto fílmico: definição dos "objetivos" da interpretação, que passarão por "compreender um texto", para depois o traduzir e finalmente o explicar, fruto de um labor "reflexivo"; definição do "fluxo" e da "estrutura" do texto fílmico, sendo que a "combinação de fluxos" é necessária à compreensão do texto, para que a posterior explanação da análise "remeta para a construção" de uma estrutura, "de um sentido na qual a preocupação com a lógica leva a multiplicar as relações"; controlar a "saturação" de elementos resultantes do fluxo, de forma a impedir a "saturação do sentido", para concretizar uma análise depurada, "motivada e refletida"; calibrar a "análise de um fragmento fílmico" entre os elementos intrínsecos, na capacidade de o filme se "analisar a si próprio", e a convocatória do seu "contexto", como seja a sua "produção e receção", ou o "contexto estilístico" e "ideológico" em que se enquadra (192); estabelecer a relação de exterioridade ou «interioridade» do analista: a obra pode ser exterior ao investigador que a procurará "compreender, explicar, traduzir", no exercitar do ato interpretativo, sendo que, por outro lado, o investigador, numa "conceção de interpretação (inaugurada pelo Romantismo)" pode ambicionar a "crença de que se pode entrar na obra para fazê-la sua", e concretizar o ato interpretativo "a partir dessa proximidade", dessa "empatia" intensificada (193).

Mas o ato de interpretar escapa a qualquer teoria: "interpretar também é inventar". A interpretação neste contexto tende, e deve, valorizar essa invenção interpretativa num confronto com "um certo puritanismo que pretendia fazer da análise fílmica uma ciência (pura e dura) e que só vê *literatura* na interpretação, na aceção mais pejorativa da palavra". No entanto, é necessário pesar em permanência "se o ganho obtido por essa invenção compensa a perda de precisão, coerência ou, muito simplesmente, exatidão à qual nos expomos". Portanto, se a análise deve ser valorizada pelo seu

(190) A Análise do Filme, p.261

(191): Os autores convocaram Roland Barthes para fixar este duplo critério: "(...) a análise não conhece outro meio de ser validada senão «pela própria capacidade de resistência e pela sua sistematicidade» e, nessa fórmula, a ideia de capacidade de resistência tem de ser sublinhada: não só a análise deve não se contradizer, mas ter uma certa capacidade de acolhimento, ser capaz de integrar dados ou níveis até então não analisados naquilo que construiu de mais ou menos sistemático. (...) Uma análise formal bem conduzida pode revelar regularidades na construção de um filme, recorrências no enquadramento, jogos de cor ou raccords pouco visíveis na receção do filme. Análises de aspetos ideológicos do filme podem elucidá-lo de modo totalmente diferente das entrevistas com o realizador, nas quais muitos críticos fazem fé sem as questionar (...)" [A Análise do Filme, p.262]

(192) A Análise do Filme, p.268

(193) A Análise do Filme, p.269

carácter "abertamente imaginativo, reflexivo e lúdico", quando comparada com a análise em termos *puramente científicos*, esse trabalho do investigador deve também ser prudente e não pode isentar-se das exigências já referidas, designadamente de "justeza, exatidão factual" e "coerência" (194).

A análise fílmica depende também da revisão, do regresso ao objeto fílmico, e da posterior reflexão. Não é possível ambicionar uma análise relevante que resulte de uma mera visualização de um filme, e ainda menos de um fragmento cinematográfico, além de que "rever um filme é um gesto marcado, numa sociedade onde é preciso consumir depressa para ter tempo para digerir todos os novos produtos ao ritmo veloz em que são propostos" (195). Essa revisão, que permite uma "releitura" da obra, é um mecanismo obrigatório para o investigador que ambicione estabelecer um superior envolvimento, uma "relação diferente com a obra". A implicação intensificada com a obra fílmica acrescenta à análise uma "atividade cognitiva" que incrementa a "tarefa intelectual" de um "deleite" para o investigador, que experimenta a "sensação" de "controlo (imaginário): o analista quer possuir a obra, forçando-a a ser compreendida". Além da noção de que analisar um filme é promover a sua valorização, para o investigador constitui um desafio suplementar a abordagem de obras de "narrativa complexa e enigmática" (como será o caso nesta tese de *Mulholland Drive* de David Lynch), no "desejo de provar" a possibilidade de os interpretar com uma luz renovada, de obter "intelectualmente controlo sobre eles" (196) (197).

(194) A Análise do Filme, p.270
(195) A Análise do Filme, p.271
(196) A Análise do Filme, p.272
(197) Os autores reincidem em Roland Barthes que "assinalava que reler um romance é uma pequena transgressão, sendo o gesto normal arrumar ou abandonar o livro depois de lido" [A Análise do Filme, p.271]

2.2 – Império do Sol, de Steven Spielberg: Paisagens Ballardianas

Em *China Odyssey*, documentário narrado por Martin Sheen que acompanhou a edição em DVD de *Império do Sol* (Empire of the Sun, 1987), o realizador do filme, Steven Spielberg, conversa com os atores Christian Bale (o protagonista, Jim) e John Malkovich (Basie, o americano). "Tantas coisas foram maravilhosamente esquecidas por um miúdo" - diz-lhes Spielberg, "Ballard tinha apenas 12 anos e metade do que está no livro aconteceu aqui" (aponta para a cabeça). Enquanto Malkovich escuta, Bale desenha na poeira do chão, como se aquilo fosse mais uma brincadeira de um adolescente que protagonizava a rodagem num *set* de Xangai, não muito longe do campo de Lunghua, onde Ballard tinha estado detido 50 anos antes, durante a II Guerra Mundial. "O que este projeto tem de fantástico é que é meio factual, meio ficção, é uma mistura muito boa", remata Spielberg, "algo que coincide com a forma como Ballard imaginou este campo, ou como desejava que fosse o seu campo, para ter tornado a sua vida uma aventura" (1).

O filme encontra Jamie numa Xangai já tomada pelo Japoneses, a partir do seu porto, lugar estratégico de uma vasta área que orbitava em torno do Pacífico. Uma ocupação que deixara uma parcela aparentemente incólume, o Bairro Internacional, lugar onde de dispunham as residências das famílias ocidentais, com cerca de trinta mil pessoas ainda num quotidiano de opulência, negócios e representação diplomática. Era, então, uma espécie de conclave, protegido da guerra pela aparente segurança diplomática, mas delimitado por arame farpado, o que antecipava o passo seguinte: após o ataque nipónico a Pearl Harbor (em dezembro de 1941), os japoneses quebraram o tampão e colocaram homens, mulheres e crianças, britânicos, franceses e americanos, em treze campos, em Xangai e nos seus arrabaldes, durante três anos.

No dicionário inglês, o termo "balardiano" remete para os motivos da Literatura de J. G. Ballard, designadamente na presença de uma modernidade distópica, de paisagens sombrias construídas pelo homem, e dos efeitos psicológicos resultantes dos desenvolvimentos tecnológicos, sociais e ambientais. No entanto, talvez seja mais justo orientar grande parte da obra do escritor para os sintomas e os efeitos do que ele designou por "media landscape", como vimos na primeira parte desta tese, num contexto até mais otimista, pois o próprio apenas admite uma escrita tomada por distopias *superficiais*, inevitáveis para quem imaginava o futuro no século XX. Ballard dizia-nos, então, que a distinção entre uma realidade interior (a vivida nas nossas cabeças) e a paisagem exterior, deixou de ser válida à medida que as paisagens dos media se impunham, primeiro com o cinema e, progressivamente na segunda metade do século, com a televisão e as restantes imagens que

(1) DVD de Império do Sol (Empire of the Sun, 1987), edição da Warner de 2009

proliferaram e nos delimitaram um cerco. As ambições e os sonhos deixaram de estar nas nossas cabeças e passaram para uma paisagem exterior, já não preenchida pela natureza, mas por filmes, televisão e *outdoors*.

A primeira parte de *Império do Sol*, a cabeça do peixe da narrativa, equilibra jardins e festas de uma população favorecida, com mendigos e feiras improvisadas e quase medievais, numa paisagem de écrans. "Xangai era uma cidade ocidental", dizia-nos Ballard, contruída no início do século XX à imagem dos ocidentais que a exploravam, com bancos, hotéis, escritórios, igrejas e um aparato residencial, como se fosse uma réplica, uma ficção, de Liverpool, Surrey ou Las Vegas. Um vasto mecanismo de ilusões, uma cidade futurista e dominada por um capitalismo feroz e desregrado, com uma larga presença de movimentos terroristas, resultado das convulsões políticas da zona, com ruas pejadas de crueldade e pobreza, reputada como "a cidade mais perversa do oriente", com centenas de clubes noturnos: "se conseguirmos imaginar a Roma antiga com néones", era isso, diz Ballard (2).

A produção começou a acertar quando escolheu rodar os exteriores *in situ*, aproveitando que Xangai se tinha tornado uma cidade adormecida, depois da Segunda Guerra Mundial, uma ruína gigante, congelada durante cinquenta anos. Pouco antes da ofensiva ao Bairro Internacional, há uma cena que faz a síntese destes mundos, delimitados por uma fronteira cada vez mais delgada. As famílias do ocidente, dentro dos seus automóveis americanos, seguem trajadas a caminho de mais uma festa, um baile de máscaras. Mas este conto de fadas dos ocidentais começara a perigar, os mendigos lançam-lhes objetos e dificultam o avanço dos veículos, até que o olhar de Jamie, a ler uma BD americana e fantasiado num parente de Aladino, encontra o olhar de um rapaz da sua idade, o outro lado do espelho, como uma ressonância de *Branca de Neve e os Sete Anões* (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937), uma das fantasias (de terror) que preenchia os ecrãs dos cinemas de Xangai. Dentro do automóvel, em marcha lenta, é como se Jamie assistisse a um filme, a uma paisagem-ecrã, um simulacro de ruas, onde se vendem alimentos, se corta o cabelo ou se começa mais uma partida de Mahjong. Os ecrãs multiplicam-se, sobrepõem-se: a princípio vemos o que o personagem vê pelo ecrã do vidro do automóvel, para depois o observarmos a ver, quando assiste à fuga dos automóveis dos ingleses, como uma projeção debitada pelo ecrã da janela do seu quarto. Essas janelas de ficção culminam num plano em que a assinatura de Spielberg acede ao conceito de *media landscape* de Ballard. Jamie é transportado por um plano-sequência até a uma praça dominada pela escala de um *outdoor* do filme *Gone With the Wind* (E Tudo o Vento Levou, 1939). A figura do rapaz e da bicicleta fica na base da mitologia sulista do mundo novo, da América, dos atores, espécie de semideuses das

(2) DVD de Império do Sol (Empire of the Sun, 1987), edição da Warner de 2009

alegorias de Hollywood. Para o canto do ecrã é relegada a *realidade*: a cidade e a guerra já não dominam a paisagem exterior, o mundo interior projetara-se e rivalizava com a propaganda política e com a publicidade, no desenho das paisagens da modernidade.

Ainda antes do ingresso de Jamie no campo de detenção, o rapaz descobre-se sozinho: suspende-se em simultâneo a proteção do conclave diplomático e o amparo dos pais. Acedemos, então, à perceção, à descoberta do mundo pelo olhar de uma criança, como uma câmara que parece não emitir qualquer juízo relativamente ao que o envolve. Em vez de receio, é com fascínio que Jamie assiste à chegada dos navios de guerra japoneses, com quem troca projeções de luzes no primeiro ensaio para comunicar, no começo de uma relação de quase pasmo pelos japoneses, pela sua bravura, que se reiterará durante a estada no campo. O mesmo deslumbre ocorrera perante o ataque aéreo, com os olhos postos nos céus de Xangai, numa associação da aviação a uma superação física, um desafio a Deus e a um velho mundo de submissões, também morais: o homem descobria-se moderno, um elogio da potência da máquina, que Spielberg concretiza na cena em Jamie larga o seu pequeno planador para descobrir um avião despenhado, embate mas também encontro da máquina com a natureza, que no apogeu do legado de Ballard haveria de concretizar-se em projeções de automóveis (a máquina-símbolo do século XX) em planos metalizados em direção aos céus, em *Crash*, romance de 1973, filme de Cronenberg em 1995. As deambulações do rapaz pelas casas agora abandonadas, também fornecem as pistas de vários motivos de paisagens *ballardianas*, e confirmam *Império do Sol* e a infância do escritor como a prequela dos romances seguintes, a génese de um vocabulário, de lugares com vestígios do humano na metáfora das piscinas drenadas, como um registo agora reencontrado no cérebro de um escritor, que já ultrapassara os 50 anos de idade, quando pediu o auxilio da imaginação para recuperar as memórias de uma criança.

Uma das alterações que Ballard incutiu no romance foi a remoção dos pais e de uma irmã, que com ele estiveram no campo de Lunghua durante três anos. "O personagem de Jim beneficia da educação severa que a guerra lhe traz, ficara completamente livre do controlo dos pais" (3), dizia-nos o escritor. O filme adere a esta passagem abrupta da dependência à autonomia do rapaz, o que coloca *Império do Sol* no catálogo do cinema dedicado à infância, na peugada de universos como o de Kiarostami em *Mossafer* (1974), na fórmula redigida por Alain Bergala: "(...) esta etapa da aprendizagem tem sempre uma conotação geográfica. Corresponde à saída de um território conhecido, o território familiar,

(3) DVD de Império do Sol (Empire of the Sun, 1987), edição da Warner de 2009

e à exploração de uma região estranha onde a criança vai encontrar um espaço novo" (4). Já no campo, há crianças que brincam com carros de madeira, mulheres que lavam, estendem e passam roupa a ferro, enquanto Jamie troca cigarros por tomates e couves. São cenários de exceção dissolvidos num quotidiano de normalidade, de milhares de pessoas cercadas por arame farpado, alimentadas por uma dieta pobre, apenas rica em batata-doce.

É um mundo de aventuras, como se Jamie fosse um Robinson Crusoe: uma criança que sobrevive com alegria à escassez, sem conhecer as implicações daqueles acontecimentos no futuro. Instruído pelo romance, é uma visão da guerra dada pela perceção de uma criança, que contraria o filme de guerra de Hollywood - muitas vezes contruído pelo olhar de quem faz a guerra (os soldados), ao recusar o sentimentalismo e o triunfo conferido pela libertação, numa quase oposição, por exemplo, com o academismo de *A Lista de Schindler* (Schindler's List, 1993) e o lacrimejante salvamento na hora do chuveiro milagroso. A gramática de Spielberg, constituída em filmes anteriores, de encontros imediatos, de pais ausentes e de fantasias de subúrbio, está aqui ao serviço das perplexidades e paradoxos desta experiência e dos seus ritmos, onde muitas vezes *nada acontece*, com o cinema a acertar, então, o passo com a guerra, o que culmina com o abandono do campo pelos japoneses e a perceção de Jim de que, com os americanos ainda distantes, estariam durante semanas inseguros e com dificuldades acrescidas em se alimentarem. "Os atos de coragem dentro do campo, embora determinados, eram quase sempre silenciosos, sem oportunidade para heroísmos" (5), afirmou Ballard em entrevista. Mas, um rapaz precisa de um referencial e os japoneses cumpriram esse papel, pela sua coragem e pela lealdade, mas também pelo tom ritualístico como desempenhavam os exercícios e a autoridade, funcionando por oposição aos britânicos, conservadores e reféns de um império a desfazer-se, e que vedavam a imaginação de Jamie. A Literatura de Ballard imporá uma leitura do presente ou dos próximos cinco minutos, convocando o vocabulário da ficção científica, como um adversário do contexto literário britânico, em que se escrevia dependurado no passado, de estatutos, convenções e de lutas de classes que o século XIX tinha soterrado.

Na infância protegida, a América fora um mundo futurista para Jamie, na leitura de banda desenhada e nas revistas sobre aviação; esse trilho para a imaginação expandir-se-á no campo na interação com o

(4) A edição da Cinemateca Portuguesa dedicada a Abbas Kiarostami, editada em 2004, com coordenação de Neva Cerantola e Simona Fina, inclui um texto de Alain Bergala, sobre a trilogia do cineasta iraniano Onde Fica a Casa do Meu Amigo (Khane-ye dust kojast, 1987) / E a Vida Continua... (Zendegi va digar hich, 1992) / Através das Oliveiras (Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn, 1994), intitulado A criança, a lei e a ligação, sobre o tema da formação e da autonomia da criança: " (...) a formação como passagem da dependência à autonomia: aprender é começar a sair da dependência e a realizar-se como individuo autónomo". (...) "Em Kiarostami, esta etapa da aprendizagem tem sempre uma conotação geográfica. Corresponde à saída de um território conhecido, o território familiar e à exploração de uma região estranha onde a criança vai encontrar um espaço novo. A criança vai assim ter de enfrentar um território cujo mapa não possui e no qual vai ter grande dificuldade em se orientar, porque todos os guias que vai encontrando acabam por baralhá-la, espalhando mais dúvidas" (p.225).

(5) DVD de Império do Sol (Empire of the Sun, 1987), edição da Warner de 2009

sector americano, liderado por Malkovich, que fora comissário de bordo no itinerário Xangai – San Francisco. Mais uma vez num antagonismo com os britânicos e as suas convenções, os americanos apresentavam-se com descontração e estilo, entregues a truques e improvisos, e se a princípio Malkovich era o portador de noticias desse novo mundo a acontecer, através de revistas como a *Life*, em breve ascenderá ao titulo de perceptor do rapaz, numa transmissão de ensinamentos que o libertarão de constrangimentos morais (um dos compromissos da Literatura de Ballard), como apoderar-se de uma refeição e dos sapatos de um homem que acabara de morrer. Jamie integrará, então, esse reino alternativo no campo - *és agora um americano*, diz-lhe Malkovich, em que se assinalará também a passagem da infância para uma adolescência adulta: Jamie passará a reconhecer-se em Jim.

Na chegada ao segundo campo de detenção, Jim observara a paisagem terraplanada onde os prisioneiros haveriam de construir um aeródromo, sob supervisão dos soldados japoneses. Esse campo de trabalho é enquadrado por Spielberg com a escala de quem assiste ao erguer das Pirâmides do século XX, com planos partilhados por manobras de aviões, mas também com templos: tecnologia e tradição, num primeiro esboço de diluição do tempo. O aeródromo será, como é recorrente em Ballard, uma espécie de santuário, a zona onde gravitam muitas das narrativas e dos personagens, como os encontros entre os corpos, os mecanismos e o *design* dos automóveis, nas fecundações surreais de *Crash*. A devoção aos japoneses também partira da solenidade com a máquina, com o ritual sagrado de voar e Spielberg inventa um *raccord* notável quando associa a um desses exercícios dos soldados, do outro lado do arame farpado, ao canto à capela de Jamie na abertura do filme, numa das catedrais simulacro da velha Inglaterra. Essa veneração é transferida para os heróis americanos, na chegada dos seus Mustangs e B-29, acentuando a dimensão sagrada da junção homem-máquina conduzida como um Cadillac vindo dos céus. Jim observou um deles e, de mãos esticadas para o céu, estabeleceu uma prece: "Senti o calor. Sinto-lhes o gosto a óleo e a cordite" (6).

Essa exaltação da modernidade, dos feitos técnicos do humano no dealbar do século XX, das grandes construções, de edifícios e pontes de grandes vãos, da velocidade de comboios e das distâncias percorridas pelas aeronaves, encontra voz no adolesceste Jim: "(...) se quando ajudamos a construir a pista tivéssemos morrido, como os outros, os nossos ossos estariam sob a pista" (6); a ligação do humano com a tecnologia participa, então, da superação da morte, como no encontro do Lincoln de Vaughan com um autocarro convertido numa bola de fogo: em *Crash* os acidentes de automóvel eram mais fertilizantes do que destrutivos. O filme de Spielberg é também um ato de homenagem à relação

(6) DVD de Império do Sol (Empire of the Sun, 1987), edição da Warner de 2009

tão apaixonada quanto obsessiva de Ballard pelas máquinas voadoras. Na rodagem foram usados caças japoneses e americanos autênticos e, para assessorar a frota real, foi construída uma esquadra de miniaturas, à escala de 1/3, com envergaduras entre 2,0 e 5,5 metros, sendo os maiores modelos alguma vez montados para um filme. No documentário *China Odyssey*, assistimos ao ensaio dessas réplicas (o seu tamanho exigia a potência de motores de motocicletas), através de telecomandos dirigidos por técnicos, que mais pareciam um divertimento nas mãos de adultos, que manobravam, então, os aviões como brinquedos, talvez contaminados pela imaginação sem rédeas de Jim.

O bombardeamento dos aviões americanos é recebido por Jim como uma festa nos céus. Se Spielberg trabalha o *media landscape* na dicotomia violência e sexo, ao atribuir como contra-campo do exterior o compartimento contíguo ao de Jim - separado por apenas uma cortina que desenha a forma dos corpos e expande a moral do adolescente, a janela cinemática de Jim transpõe o diálogo com os contornos do casal e projeta sobreimpressões de luzes, tons, recortes e sons: não é um cenário de guerra, é um ecrã de imaginação, uma composição de formas e cores. A claridade que impregna as cenas seguintes é como uma onda expandida pela libertação da energia de Nagasaki e Hiroxima, que muitos afirmaram ter visto nos céus de Xangai, como se as bombas atómicas não fossem apenas destruição, mas uma alucinação estética de cogumelos de luz, de demonstração da potência da tecnologia, do seu carácter tão sagrado (*playing god* da ciência) quanto problemático, na definição de um futuro distópico. Aquelas bolas de fogo, que contrariaram a ambição do Imperador de criar um novo império no Pacífico, foram necessárias, diz-nos a memória de ficções do adolescente Ballard, caso contrário não teriam sido libertados. Estes cenários surrealistas prosseguem após o abandono do campo, numa cena que Spielberg filma como um êxodo rumo à terra prometida, em que as hordas dos outrora prisioneiros caminham dias a fio, sem comida e sem água, até que encontram um estádio, uma elipse como uma esfera de tempo suspenso, em que se acumula um amontoado de *memorabilia* - objectos, móveis, automóveis, candeeiros de lustre, estátuas, que com aquelas pessoas compõem uma *patine* de materialidade, de História.

Tempo é um conceito chave da produção ballardiana, e Spielberg reitera-o em vários enquadramentos, como se exemplifica com um plano-sequência que junta camadas ao arame farpado do primeiro plano: Jim a arrastar desperdícios da guerra, campos de arroz e um avião enfiado num pântano, hangares destruídos pelo bombardeamento dos caças e ao fundo do quadro um esguio templo religioso. Um tempo derretido ("melting time"), uma réplica das paisagens de *relógios moles* saídas dos sonhos de Salvador Dalí, onde tudo cabe no mesmo plano, uma fonte de ideias mediada pela imaginação e pela memória, que demonstra que estas viagens ao "inner space" (mundo interior) são mais inquietantes

que as dirigidas às galáxias exteriores ao sistema solar. Estas incursões no anel do tempo, diluem as noções de passado e futuro, e fazem conjugar a presença da tecnologia com a regressão *darwinista* dos personagens – que se miram e farejam, algo também extensível a Jim, que vemos deslizar habilmente ao longo do pântano, sob o arame farpado, no bordo do campo de Lunghua, como um réptil que sobrevive adaptado ao ambiente, oculto pela vegetação.

Na suspensão da unidade tempo, o derradeiro degrau a superar, a última fronteira do humano, é a morte. Um rapaz japonês é atingido a tiro. Jim, enquanto lhe pressionava o peito, gritava que poderia salvá-lo, devolvê-lo à vida. Se a morte não é convertida, porque ainda não pode ser contrariada pela tecnologia, é pelo menos possível mirá-la nos olhos, transformá-la em algo que não o desaparecimento material. Em *Crash*, após a primeira colisão de James, Catherine visitou o companheiro no hospital do aeroporto. James perguntou-lhe se foi ao funeral do médico, a vítima fatal do embate dos dois automóveis. Catherine respondeu que não, que não percebe porque é que as pessoas são sepultadas tão depressa: os mortos deveriam ficar connosco durante semanas.

As narrativas de Ballard, em especial as que ficcionaram a sua biografia, operam como uma catarse dos acontecimentos vividos, uma tentativa de resolver as memórias e escapar a arrependimentos, de expor e ler esses eventos com outra luz, instrutiva e bela. E, então, é possível encontrar uma fórmula, um descritivo científico para as motivações dos seus personagens, dispensados de sentimentalismo e construídos sem um manto de descrição psicológica, mas através do meio que os envolve e para lá do tempo superficial das suas vidas, como o autor concretiza em entrevista: "Muitos dos meus personagens têm súbitos vislumbres para o que eles pensam ser uma realidade extensa, de que há um passado profundo da raça humana, quando o relógio do dia-a-dia para e há relógios maiores cujos movimentos são virtualmente impercetíveis, mas que abrangem períodos enormes de tempo em que a raça humana esteve envolvida. Então todos nós, nos nossos cérebros e espinhas dorsais, carregamos as memórias da raça humana, que emergiram desde os primitivos ancestrais e começamos a desenvolver a consciência, a sonhar pela primeira vez" (7).

Ballard em entrevista a John Gray, em 2000, Extreme Metaphors (p.381)

2.3 – James Dean e Richard Nixon, por Robert Altman

> O essencial é que toda a diferença entre ficção e vida quotidiana se apaga. Lá (na América), até a Literatura e o Cinema, a ficção do ecrã, fazem parte do continente (1)

2.3.1 – The James Dean Story

Depois de um percurso de curtas-metragens, 1957 foi o ano em que Robert Altman se estreou nas longas, com uma narrativa em volta de um *gang* juvenil em Kansas City - *The Delinquents*, e com o documentário *The James Dean Story*, montado em cima da morte trágica do ator e da estreia de **O** *Gigante* (Giant, 1956). Os restantes anos 1950 e 1960 seriam de trabalho intenso na televisão, em séries como *Alfred Hichtcock Apresenta* ou *Bonanza*. É bastante curioso, então, esse início de filmografia de Altman, à volta da inquietude da juventude e do *star system*, ele que seria uma das figuras de proa da Nova Hollywood, um dos *mavericks* que destronou a Hollywood clássica, que substituiu esse *modus operandi* por outras formas de produção e de experimentação, onde o realizador forçava a condição de autor, também à boleia das novas vagas que chegavam da Europa. Esta condição, que da parte de Altman chegou com *M.A.S.H.* (1970) e *A Noite Fez-se para Amar* (McCabe & Mrs. Miller, 1971) duraria uma década até ao edifício ruir em 1980 com *Às Portas do Céu* (Heaven's Gate) de Cimino, sendo que Altman também foi arrastado pelo furacão com o incompreendido *Popeye* (1980), que o levou a uma sabática em Paris e uma década a penar em pequenos projetos, como o outro filme que abordaremos aqui - *Secret Honor* (1984), rodado com o apoio da Universidade de Michigan, onde Altman lecionava, e que contou com a colaboração dos alunos do cineasta.

O narrador de *The James Dean Story* informa o espectador que o filme foi construído a partir de registos pré-existentes e de que os personagens se representam a si mesmos, nessa procura de dissecar a curta biografia do ator, de separar a lenda da realidade, privilegiando os depoimentos de pessoas com quem Dean se cruzara. Encontramos, então, os tios com quem viveu em Fairmount (Indiana) até aos 18 anos, depois de ali ter chegado nove anos antes num comboio que também trazia o corpo da mãe, dentro de um caixão. O documentário baliza depois um percurso já conhecido de Dean, numa primeira fuga para Los Angeles e para a UCLA, que seria apenas um *intermezzo* até às ruas, aos lugares, às pessoas e aos cinemas de New York, onde matava o tempo e fitava a fachada e os nomes escritos em néon, um lugar para onde ele ascenderia em breve. Hollywood seria o próximo e o mais perigoso campo de batalha, onde tudo podia ser corrompido e destruído. Elia Kazan tinha

(1) Jean Baudrillard – O Paroxista Indiferente – Conversas com Philippe Petit (p.103)

pensado em Marlon Brando, em Montgomery Clift, em Paul Newman, mas talvez se tenha recordado da passagem fugaz mas ruidosa de Dean pelo Actors Studio: o ator era, desde logo, o protagonista de *A Leste do Paraíso* (East of Eden, 1955), e tal como Cal, ele era solitário, desconfiado, até vingativo, na forma como lidava com as peças desgastadas pela sua memória, pela perda precoce da mãe. Esse vínculo com o personagem prolongou-se em *Fúria de Viver* (Rebel Without a Cause, 1955), onde podia expressar com brado o que até aí ocultara com receio de ser magoado, mas onde emergiria outro paradoxo: o temor de que fosse um vazio, alguém que só poderia existir, constituir um interesse para os outros, nas luzes projetadas no ecrã.

Mas são os primeiros cinco minutos de *The James Dean Story* que o tornam uma peça documental notável, como um pedaço eloquente da história de Hollywood e como demonstração da noção *ballardiana* de *media landscape* que temos abordado nesta tese. Depois de um genérico em que um cordel descontrolado dá lugar, através do *raccord* do som de um motor, a um automóvel numa estrada a preto e branco, há uma data que assoma no ecrã – 10/SET/1955 e uma voz, que narra de forma solene: "James Dean morreu hoje". As imagens seguintes documentam a estreia de *O Gigante*, uma estreia evidentemente mais poderosa devido à morte de James Dean, que cimenta o acidente de automóvel como algo fertilizante, na criação de um mito, em cima das cinzas de um semideus, conforme o enunciado de J.G. Ballard em *Crash*. A rua, em volta daquela fachada forrada a *néones*, que desenham os nomes dos atores, está tomada por uma multidão de fiéis em delírio, expresso por gritos e gargalhadas, uma catedral a céu aberto, como uma celebração de umas exéquias estendidas por um ano, a contar da morte do ator numa colisão de dois automóveis, quando Dean conduzia o seu Porsche 550 Spyder num solitário troço de estrada de duas faixas na Califórnia. O *star system* esteve bem representado: o então casal Natalie Wood e Dennis Hopper (2), Rock Hudson (rival de Dean em *O Gigante*); até que sai de uma limusina uma loira platinada, que a princípio pensamos ser Marilyn Monroe, mas que é afinal Jayne Mansfield, outra das protagonistas do calendário de colisões automóveis do panteão de Hollywood.

No interior da sala de cinema, de cada vez que o rosto de Dean enchia o ecrã nos *close-ups* de George Stevens, o público ovacionava, como um espetáculo em que se celebrava a superação da morte, a transformação de um sujeito, um individuo, em objeto de desejo, resgatado para sempre do outro lado do espelho. A narração de *The James Dean Story* é um epitáfio, mas escrito no ecrã como um coro devoto de centenas de vozes de jovens que se afirmavam herdeiros daquela energia, daquela revolta, expressa no modo de vestir e de procurar respostas impossíveis de encontrar: "Eles criaram-no e eles

(2) Os dois atores participaram do elenco de Fúria de Viver, sendo que Wood foi selecionada por Nicholas Ray depois de um médico a ter designado por delinquente juvenil na sequência de um acidente de automóvel em que ela seguia embriagada.

não o deixarão morrer. Para o manter por perto, converteram-no numa lenda" (3).

Cronenberg encenou o acidente fatal de James Dean como um espetáculo clandestino, numa estrada ladeada por um bosque saído do Orwelliano *1984*, onde o funcionário Winston se ocultava para ler e sonhar. Vaughan murmura – "o ano... 1955, o dia... 13 de setembro, a hora... agora" (4). *Crash* desenrola-se num emaranhado de desafios morais e paródia, mas trabalha o simulacro como algo mais poderoso do que o acontecimento, uma réplica que garante a singularidade do evento. Depois de apresentar os três interpretes, condutores e passageiros dos dois automóveis - o estudante Donald Turnupseed que regressava a casa em Fresno, o mecânico Rolf Wutherich que assessorava Dean, a caminho de uma corrida de carros em Salina (Califórnia) –, Vaughan informa a comunidade: "Eles não usam capacetes, nem qualquer género de protecção de segurança, os carros não estão equipados com *gaiolas* nem cintos, confiam unicamente na capacidade dos condutores, para garantir a segurança e para oferecer a suprema autenticidade" (4). Os automóveis arrancam e o "Little Bastard", o Porsche de corrida de Dean, embate com estrondo no outro automóvel. Fumaça liberta-se dos automóveis, são corpos metálicos vivos que soltaram das entranhas um dos maiores mitos da paisagem do século XX. Vaughan, que interpretara o mecânico, arrasta-se da carcaça amolgada e murmura: "Rolf Wutherich foi projetado do Porsche...e passou um ano no hospital...a recuperar das lesões. Donald Turnupseed foi encontrado a vaguear pela zona, mas praticamente incólume. James Dean partiu o pescoço, morreu e tornou-se imortal" (4).

Jayne Mansfield, que encontramos, então, na estreia de *O Gigante*, foi uma das atrizes mais populares de Hollywood nos anos 50, olhada mais como símbolo sexual, uma *playmate*, do que como uma atriz de composição, na sombra de Marilyn Monroe, como se exemplifica talvez na que será a sua interpretação mais recordada, em *Uma Rapariga com Sorte* (The Girl Can't Help It, 1956) de Frank Tashlin, em que contracenava com Tom Ewell, que no ano anterior tinha sido o vizinho de baixo de Monroe em *O Pecado Mora ao Lado* (The Seven Year Itch) de Billy Wilder. O que rendeu, então, a imortalidade a Mansfield foi a morte num violento acidente de automóvel em 1967, quando a sua carreira estava em notória decadência, aos 34 anos. A colisão frontal do Buick Electra da atriz com um camião numa madrugada em Louisiana matou Mansfield, o motorista e o namorado, tendo poupado os três filhos que seguiam no banco traseiro. Este acidente terá sido uma das coordenadas fundamentais para Ballard trabalhar a ideia de *media landscape* que conduziu à escrita, primeiro do balão experimental *Atrocity Exhibition*, a que se seguiu três anos depois *Crash*, num registo mais próximo do romance. O *Crash* de Cronenberg também guarda uma das sequências para Mansfield: o duplo e

(3) The James Dean Story (1957), edição em dvd de 2001 da Gaiam - Entertainment
(4) Crash de Cronenberg (1996), edição em dvd de 2021 da Films4you

antigo piloto Colin Seagrave, que conduzira a réplica do Porsche de Dean, antecipou-se ao estratega Vaughan, que já o encontrou envolto em pedaços de vidro e sangue nos estofos, a mimetizar Mansfield, na sua habitual indumentária cor de rosa, com um generoso decote.

Há pelo menos uma outra rima entre *The James Dean Story* e *Crash*. No documentário, Altman recupera a participação de Dean numa campanha de prevenção rodoviária, dias antes do acidente fatal. Dean diz que o seu Porsche alcança os 170 km/h, que as corridas de automóveis são perigosas, mas prefere arriscar na pista do que nas estradas, para concluir com um conselho para os jovens: conduzam com cautela. Num dos seus saltos morais, o Ballard escritor coloca o protagonista James (com quem partilha o nome) deitado na cama do hospital do aeroporto após a primeira colisão de *Crash*. Em conversa com a mulher, Catherine, diz-lhe: "Depois de ter sido interminavelmente bombardeado com propaganda de segurança rodoviária, é quase um alívio ter estado eu próprio envolvido num acidente" (5).

2.3.2 – Secret Honor

> Este filme é uma meditação ficcional à volta dos acontecimentos da história de Richard M. Nixon, que surge representado no filme. A imaginação do drama criou alguns acontecimentos fictícios num esforço para iluminar o personagem Nixon. Este filme não é um trabalho histórico ou de recreação da História. É um trabalho de ficção, usando como um personagem de ficção um personagem real, o Presidente Richard M. Nixon, numa tentativa de perceber.
>
> Nota introdutória a Secret Honor (6)

No ano anterior a *Secret Honor*, Robert Altman, também na adaptação de um texto dramatúrgico, encenou *Streamers* (1983): colocou quatro homens num contentor, na porta de embarque para o Vietname, a lidar com tensões racistas e homofóbicas. Baseado em *Secret Honor, the Last Will and Testament of Richard M. Nixon* (7), um filme encenado também em apenas um espaço, com parcos recursos, procurando aclarar, compreender Nixon, um dos vilões da História da política americana, um dos rostos da guerra do Vietname, por entre várias máculas. A nota introdutória ao filme, calha bem ao paralelo com as paisagens de Ballard, que orientou uma boa parte da sua obra na procura de iluminar a sua biografia, perceber e seguir em frente, uma catarse como a que Altman oferece a Nixon, conduzida por Philip Baker Hall que, para lá de *impersonator*, mimetiza o político, quando este acabara de renunciar à presidência dos EUA. O subtítulo de *Secret Honor – a political myth* - também alinha

(5) Crash de Cronenberg (1996), edição em dvd de 2021 da Films4you
(6) Secret Honor (1984), edição em dvd de 2004 da Criterion Collection
(7) Uma peça de Donald Freed e Arnold M. Stone, escrita no início dos anos 1980

com as paisagens dos media, um simulacro da atuação de um político, espécie de arquirrival - adversário de acordo com a terminologia bíblica (o diabo), de John Fitzgerald Kennedy (JFK), figura maior do universo de mitos do século XX - , partilhada por atores como James Dean, como uma atualização do Monte Rushmore, escarpa no Dakota do Sul, esculpida entre o final dos anos 1920 e os anos 1930, dos rostos de quatro presidentes iconoclastas da América.

As primeiras imagens de *Secret Honor* apresentam um conjunto de monitores ligados a câmaras de vigilância, que traçam um percurso desde o exterior, passando por corredores, onde há-de aparecer Nixon, a inaugurar o simulacro. Na sala, os primeiros objetos a que o intérprete se dedica são uma garrafa de whisky, uma câmara pronta a filmar e um revólver carregado, que estabelece, desde logo, uma relação de uma História de violência a uma saturação das imagens, que neste período era algo já muito presente no quotidiano das famílias americanas, que recebiam pela televisão as imagens de violência e de morte dos seus jovens no conflito do Vietname. Outro objeto, que Nixon começa a manusear, é um gravador de cassetes áudio, que relata o ato de gravação que é também retórica de ficção, mas que revela da parte dele uma evidente falta de jeito no domínio do dispositivo, como se isso fosse uma metáfora, uma extensão da falta de tato político, da relação com o povo americano, de um dos mais longos percursos na política do século XX. Essa obsessão pelo registo é evidente pois, a cada cinco minutos, Nixon deixa instruções no gravador para que um dos seus acólitos apague toda ou quase toda a gravação, como se aquelas ações lhe pudessem permitir refazer toda a biografia e a História da América.

Kissinger, os seus antecessores na Casa Branca, a vitória esmagadora na sua eleição de 1972 (apenas derrotado em um dos estados), ou os "grandes líderes" Castro e Mao, tudo é convocado para a argumentação de Nixon perante um juiz imaginário, mas com um assunto como eixo: o escândalo Watergate, o assalto em 1972 ao edifício-sede dos Democratas por um grupo afeto a Nixon, desmascarado pelos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein, que rendeu um dos grandes filmes políticos da Nova Hollywood, *Os Homens do Presidente* (All the President's Men, 1976). Diz-se condenado sem ter sido julgado, que foi tudo uma farsa, pois concederam-lhe um indulto, sem ter havido uma condenação. Ficou, então, num limbo: nem perdão, nem castigo, forçado a um tormento, a bem da nação. Lembramos, então, que na sequência do dilúvio da paisagem dos media, com permanentes revelações sobre Watergate a aparecerem em jornais, revistas e televisão, Nixon na iminência de um processo favorável ao *impeachment* resignou à presidência em agosto de 1974.

Numa sala pontuada pelos quadros com os retratos dos presidentes, como *posters* no átrio de uma sala de cinema, JFK é uma presença recorrente no discurso incoerente de Nixon, que equipara o seu

caso ao Relatório Warren, referente ao assassinato do seu rival em Dallas e ao consequente benefício da liquidação de Oswald por Jack Ruby: se toda a verdade fosse revelada, o povo americano não aguentaria, por isso ele ficará condenado a um labirinto, que ele próprio teceu, dependurado na obsessão de um perdão impossível de alcançar. Recorda a derrota em 1960 (nas eleições presidenciais, depois de ter sido vice de Dwight D. Eisenhower), sonegada pelos Kennedy, que aparecem sempre como uma oposição: John era bonito (aquele cabelo...), elegante (as mulheres saltavam como doidas à sua volta), participava do estrelato de Hollywood, partilhava Monroe com Sinatra. E gritará que apesar da popularidade dos Kennedy é ele, Richard, o coração da América, pois perdeu todas as batalhas sem perder a guerra, é o verdadeiro representante do povo, é o sistema, e por isso não pode ser o pesadelo da América, nem um simples *underdog*, quando comparado com os príncipes Kennedy.

A gramática de Altman acompanha os movimentos ferozes e as mudanças de tom de Nixon, para depois o replicar em todos os monitores, com alterações subtis nos enquadramentos, através da montagem ou de *zooms* vagarosos. Ele gesticula, por vezes de costas para a câmara. A constante presença dos monitores permite, em simultâneo, a variação de pontos de vista, de ângulos, mas também a indicação de que as câmaras, as imagens, cercam os mitos da América, passam a constituir a sua verdade, uma hiper-realidade: as imagens devolvidas pelos ecrãs acentuam a ideia de simulacro, de sobreposição de ficções. Os movimentos de corpo de Nixon que terminará os 90 minutos de filme exaurido, da secretária para o piano, são socorridos de whisky e viagens no tempo, com transições abruptas entre passado recente e longínquo, que desliza para a infância, para a universidade e para o oficio de advogado, sempre à procura de um Nixon vencedor, que nunca se confirma.

Uma biografia que é História da América, mas também narrativa individual, de memórias e frustrações, que impedem o desenho de um monstro: quando o vemos a folhear um álbum de fotografias, pensamos - dir-se-ia que até Nixon é humano. Mais do que a podridão de um homem corrupto, uma frustração quase infantil de um destino por cumprir; ou antes, uma frustração por um destino que nunca poderia estar ao seu alcance, pois uma vez envolto em corrupção só poderia participar da construção de uma nação corrupta e, assim, todos participaram, também, da ruína dele. Esse turbilhão incoerente de argumentos, de insultos aos seus adversários, de laivos de racismo e homofobia, apenas cessa nas recordações da mãe, espécie de referência que o pacifica por escassos momentos, quando o olhar dele encontra o seu pequeno retrato entre os *posters* dos presidentes.

Aparentemente, *Secret Honor* é uma inversão de *James Dean Story*. Aí uma lenda, um jovem idolatrado, um morto na aceleração da juventude, projetava-se para sempre no firmamento dos ecrãs;

aqui, um homem caduco, derrotado, humilhado e corrupto projeta-nos o seu interior caótico, que a princípio pode causar repulsa, mas em que se destapa uma possibilidade de revelação da natureza humana, como Altman também procurara na biografia de Dean. Um professor de Nixon no liceu dizia que ele era o Hamlet mais melancólico que ele encontrara. Nessa existência, nesse espetáculo que é a cabeça transtornada de Nixon, coexistem uma peça de teatro, uma *soap opera*, uma tragédia humana, um filme no ecrã gigante de Hollywood. A única forma de contar a História da América, ou pelo menos a mais verdadeira, é através da ficção.

2.4 – We Want Kennedy, We Want The Stones

Por estes dias, imagens de guerra entram no nosso domicílio (1). É uma torrente de imagens que há muito nos cercam, imagens que já não precisamos de procurar. Com inúmeros canais de informação a produzirem uma cada vez maior perceção de desinformação, olhamos para estas imagens, para a sua montagem, como tendo um conteúdo propagandístico que nos recordam o século XX e a tão longínqua quanto presente guerra fria. São afinal tantas imagens, mas que apenas exponenciam uma ilusão de alcançar a verdade, uma miragem na decifração da realidade. Os telejornais avisam-nos de que selecionaram as imagens, de que nos estão a ocultar as mais perturbadoras, mas duvidamos dessa ética e da eficácia dessas escolhas, no que se mostra e no que se esconde. Que tipo de empatia com os acontecimentos terríveis de uma guerra podemos esperar de um espectador passivo que recebe estas imagens no *prime time*, fatiadas entre as *soap operas*, um concurso de culinária ou de remodelação de casas, ou uma série no *streaming*?

Para contribuir para a problemática gerada por este dilúvio de imagens, propomo-nos olhar dois documentários dos anos 1960, *Primary* no arranque e *Gimme Shelter* no fecho, exemplares do "Cinema Direto", tradução anglo-saxónica para o "cinéma vérité" de Edgar Morin e Jean Rouch, que dirigiu uma série de objetos, nem ficção nem documentário, antes testemunhos antropológicos, tomados pela etnografia. Cinema direto, então, cinema *verdade*, que ambicionava capturar a realidade, registar os acontecimentos com recurso a meios técnicos portáteis e fiáveis, incluindo o som direto, com o patrono de Dziga Vertov, o homem da câmara de filmar, formalista e príncipe do modernismo e da exaltação da máquina.

2.4.1 – Primary

Uma década, a dos sessenta, adensada pelo assassinato de John Kennedy, pelo suicídio de Marilyn Monroe, pelas mortes televisionadas da Guerra do Vietname, mas também pela corrida espacial e pela introdução da contracultura. Uma paisagem dos media até aí dominada pela impressão, por jornais e revistas, que gradualmente transitava para um mundo eletrónico, com a televisão como o principal predador. Tal como referiu J. G. Ballard, que colocou o *media landscape* como o motor da sua obra, respirava-se outro mundo "em que passado e futuro passaram a estar concentrados num presente comprimido e carregado", numa realidade que passava a vigorar como uma "construção dos media" (2). Um período em que a Hollywood clássica começara a definhar e um dos seus astros menores – Ronald Reagan – saltaria para a política (Governador da Califórnia em 1967, Presidente dos EUA em

(1) o contexto é da guerra que resultou da Invasão da Ucrânia pela Rússia, em 24 de fevereiro de 2022
(2) Ballard em entrevista a Jonathan Weiss, em 2006, Extreme Metaphors (p.460)

1981), intensificando uma promiscuidade com o *star system*: a política coligava-se com o entretenimento e os seus protagonistas passavam a ser tão publicitáveis como os detergentes. Na participação destes intérpretes na política (Kennedy faria o caminho inverso de Reagan, de político ascenderia ao panteão dos mitos *hollywoodianos*), começavam a esbater-se as fronteiras entre realidade e ficção, mas também entre os espaços público e privado: as estrelas perante o apetite voyeurista do espectador cediam a intimidade para alimentar os media que, tal como J. G. Ballard ministrou, passaram a projetar o nosso mundo interior, as nossas ambições e as nossas fantasias.

Um dos objetos fundadores do *cinema direto*, *Primary* (1960), acompanha os dois candidatos, John Kennedy e Hubert Humphrey, que disputavam a vaga democrata às eleições presidenciais de novembro de 1960, que elegeriam JFK, numa disputa apertada com Richard Nixon, o vice-presidente em função e que perderia, então, por cerca de 100.000 votos a eleição do 44.º Presidente dos EUA. Para Kennedy seria, então, o assinalar de um percurso que o levara a extravasar o conclave dos políticos, para se tornar numa das principais figuras da paisagem mediática. O estado da disputa foi o Wisconsin, no extremo norte dos EUA. O Wisconsin é uma escolha peculiar, pois apesar de se tratar de um território dominado pela ruralidade, com a indústria agropecuária com forte preponderância, foi também um estado pioneiro e progressista, na adoção de direitos laborais, no incremento de políticas de educação, tendo sido o primeiro estado norte-americano a abolir a pena de morte.

O filme estrutura-se numa montagem paralela de sequências, que se reparte pelos percursos dos dois candidatos democratas. Humphrey era um candidato institucional, senador do estado do vizinho Minnesota, um perfil convencional de um político do *midwest* com cerca de 50 anos. A câmara, nas primeiras sequências,lugar encontra muitas vezes Humphrey sozinho na rua, entre os planos das suas pernas e pés num ritmo acelerado da passada nos encontros com a população, com o candidato a caminhar na direção dos eleitores, a revelar bonomia e experiência na interação, mas com a câmara a encontrar uma empatia apenas sofrível e alguma distância dos abordados.

Os percursos da caravana automóvel de Humphrey permitem uma viagem pelo interior da América e revelam desde logo uma intencionalidade de marcar o território, abdicando da porção mais urbana, onde Kennedy era notoriamente mais forte. Nos encontros com os apoiantes e ações de esclarecimento junto de operários, Humphrey procurava contrariar a popularidade do opositor, a marca JFK nos media (refere a revista *Life* e outras), enumerando o que ele designa por problemas reais da comunidade, dessa América rural que quer representar. Em oposição ao que veremos na campanha de Kennedy, o filme evidencia nas sequências de Humphrey, o candidato de um lado e o público do

outro, sendo que não raras vezes a câmara parece mais enfeitiçada pelos rostos daqueles operários do que pela retórica de *midwest* do candidato.

A primeira sequência em que surge Kennedy, o candidato está no primeiro plano de uma multidão audível e em êxtase, para depois atravessar a custo um corredor, seguido por uma câmara móvel e próxima, até emergir no palco, onde o esperava Jacqueline, a sua mulher. Estávamos ainda no inicio da construção de um mito, mas este aparato parece análogo à chegada de uma estrela de Hollywood na estreia de um filme, ou os minutos que antecedem o concerto de um músico popular, e por isso várias vezes nos recordamos da *beatlemania* e de *A Hard Day's Night* (1964) de Richard Lester. O narrador traça um perfil sucinto do candidato, quase dispensável: senador, vindo do leste (estado do Massachusetts), milionário, católico e herói de guerra.

O discurso de Kennedy é eloquente e inspirador, a apontar à paz nas relações com a Europa e com o mundo, um discurso universal em contraste com o do candidato opositor, circunscrito aos problemas do quotidiano da região. JFK fala da América como a grande nação, a esperança que deve desempenhar o seu papel naquele momento histórico, quando as liberdades estavam a ser questionadas em todo o planeta. Com o *speaker* a pedir à audiência para dar mais espaço ao senador, para que ele pudesse respirar, eles gritam "We Want Kennedy". A câmara detém-se no rosto de Kennedy, um rosto empático com a audiência, que passa a mensagem com uma clareza emotiva, um rosto que vende, como uma marca publicitária do sucesso americano. No final do comício, JFK distribuirá autógrafos à audiência de todas as idades, onde se destacam os adolescentes e jovens adultos que o veneram, que correm para ele, como fariam com uma estrela *pop*, o que torna perverso este aparente envolvimento em massa da comunidade na disputa de umas eleições primárias. Se com Humphrey, o filme usava o campo e o contra-campo para assinalar a distância entre o candidato e os ouvintes, Kennedy é enquadrado quase sempre entre as pessoas, para quem o candidato guarda sempre um aperto de mão, uma frase ou uma troca de olhares. A imersão de *Primary* na ação, nos acontecimentos, é intensificada nestas sequências de Kennedy entre a multidão, com a presença de figuras e objetos no primeiro plano, muitas vezes com o candidato enquadrado num ligeiro contrapicado, o que lhe proporciona uma dimensão adicional. O comício termina com uma canção, um refrão que aponta a esperança, um ano de bonança a indicar o futuro da América, que olhado à distância ditada pelo tempo dispensa o comentário irónico: Jack is on the right track.

Um filme fundador, então, em que a realização de Robert Drew, a fotografia de Richard Leacock e Albert Maysles, o registo e a montagem do som de Drew e de D.A. Pennebaker, estabelecem as coordenadas do "*cinema direto*", com variações e variados recursos em função do candidato, do

contexto da sequência e até, como veremos, da evolução da *narrativa*. As imagens têm as características típicas de um registo com uma câmara móvel de 16 mm, de tons acinzentados e com grão, quase sempre próximas das figuras, sendo que algumas sequências são marcadas por uma iluminação débil, mas que são concordantes com a estética que apontava como primado o de nos colocar dentro dos acontecimentos. O narrador surge muito pontualmente, a fazer uma síntese dos candidatos – das suas forças e posições –, o que corrobora para um documento conduzido pelas imagens e pela gramática de uma montagem de forte cadência na combinação de planos de diferentes escalas. São utilizados variados enquadramentos, como planos de corpo inteiro, das pernas e pés dos candidatos, mas também dos interlocutores, por vezes em campo/contra-campo, com uma presença do fora de campo, através de diálogos e sons da cidade, mas onde se destaca o uso do *close-up*, também a estabelecer a distância entre o rosto jovem e sorridente de Kennedy, e o de Humphrey, mais pesado e sem o estatuto *pop*, próximo de um caucasiano comum de meia-idade. Também os percursos de automóvel, planos-sequência onde se incluem quadros apertados do para-brisas e da relação dos veículos com o exterior, com soluções que associamos à ficção, impõem ritmo ao filme e distanciam-no de uma mera reportagem.

A televisão ainda estava a estender o seu domínio dentro da paisagem dos media, mas o seu poder e o seu apelo eram notórios em 1960, conforme se verifica pela forma instrumental como os dois candidatos procuram fazer render os seus atributos, a sua já implacável capacidade de emissão e persuasão. São por isso muito interessantes as sequências que antecedem o debate televisivo. Enquanto os técnicos montam o aparato de câmaras e luzes, JFK é instruído para a forma como deve colocar as mãos, para logo depois o candidato ensaiar a postura e o olhar na direção da câmara. Por outro lado, o candidato Humphrey, consciente de que não possui o apelo *pop* do adversário, demonstra uma tensão oposta à descontração de JFK, procurando como via alternativa controlar a montante a emissão: o que a esposa deve descrever do seu quotidiano, a gestão dos telefonemas dos ouvintes ou como a câmara deve focar os gráficos a apresentar.

O dia de eleições começou com uma pequena guerra religiosa, em que alguns dos eleitores entrevistados dizem não quererem ser governados pela Roma *upper-class* (ou aristocrata) do Leste, uma referência à fé católica de Kennedy, em minoria na região e nos EUA, se compararmos os pouco mais de 20% de católicos, que correspondiam a cerca de metade dos protestantes. Mas se as opiniões divergem e até chegam ecos da fé Quaker de Nixon, há uma concordância de que o importante é a crença, ser temente a Deus e não um adepto do ateísmo, que por um lado acena o fantasma do comunismo e da ainda fresca caça do Macarthismo, mas que também robustece a importância da

religiosidade que ligara o extenso território após a expansão para Oeste e que sobreviveu na contemporaneidade, como se constata na tomada de posse do Presidente, que jura com a mão esquerda sobre a Bíblia.

Na incerteza associada a umas eleições e na apetência do "*cinema direto"* para a captura de acontecimentos imprevistos, e na deslocação da ação para os interiores dos gabinetes em que o grão da pelicula de 16 milímetros se acentua, o terceiro ato de *Primary* transforma-se num filme de suspense. A montagem alterna imagens dos gabinetes dos dois candidatos. Humphrey mais otimista, em contraste com o gabinete tenso da *entourage* de Kennedy, da agitação do seu pessoal e dos telefones que não param de tocar, evidenciando também claramente que o filme também escolhera o seu candidato, para lhe conceder mais tempo. O suspense constrói-se, então, na cadência da chegada dos resultados, mas principalmente na gramática utilizada, na assemblagem de *close-ups* de rostos, de movimento dos corpos, de conversas e notas que se tomam, de telefones que se atendem.

Esse tempo acumulado no gabinete de campanha de Kennedy acrescenta outra tensão ao filme, a definição, ou antes a indefinição, daquele lugar que passará a um espaço dúbio entre o privado e o público. Essa obsessão de estar no lugar dos acontecimentos, em algo que será definidor do poder dos media, com a anuência das figuras dessa paisagem, abrirá portas até aí fechadas, entendidas como reservas da intimidade. JFK aguardará a contagem dos votos, enquanto ouvimos conversas dele ao telefone. Considerando o desfecho das eleições como um assunto relevante para um público alargado, aquele lugar surge contaminado pela ficção dos ecrãs como se fosse um *set* num estúdio de Hollywood.

Se o suspense também é alimentado pela vantagem inicial de Humphrey, a contagem dos círculos urbanos numa sociedade do espetáculo, segundo a prescrição de Guy Debord, animada por rádios e televisões, permitirá um *happy ending*: a vitória folgada e propulsora de JFK.

2.4.2 – Gimme Shelter

Pleased to meet you/ Hope you guess my name
But what's puzzling you / Is the nature of my game
I shouted out / Who killed the Kennedys?
When after all / It was you and me
Just as every cop is a criminal / And all the sinners saints
As heads is tails / Just call me Lucifer
'Cause I'm in need of some restraint (3)

(3) Excerto da letra de Sympathy for the Devil Canção dos Rolling Stones, incluída no disco Beggars Banquet (1968)

A paisagem americana dos anos 1960 foi atravessada por grandes transformações sociais, políticas e culturais, emparelhadas por um conjunto de acontecimentos traumáticos. Começaram a impor-se costumes e comportamentos liberais, em que a sexualidade se destacava, progressos na segregação a que estava entregue a população afro-americana, com uma convivência mais ou menos estridente entre o conservadorismo (mais latente nos territórios do interior) e culturas marginais e mais urbanas, que aspiravam a rompimentos, traduzíveis na intitulada *love generation* e no uso transversal e recreativo de drogas.

Easy Rider (1969), realizado por Dennis Hopper, é um dos documentos mais reveladores da tensão na sutura dessas paisagens. Numa das cenas do filme, num celeiro, dois agricultores protegem o casco de um cavalo, enquanto que, no mesmo compartimento Peter Fonda e Dennis Hopper tentam trocar o pneu de uma das *Harley-Davidson*. O filme entrava aqui na sua resolução e o acontecimento que determinaria a morte de um dos protagonistas aconteceria pouco depois, como uma explicitação da incompatibilidade de gerações, de culturas, do norte e do sul, de duas Américas inconciliáveis, a urbana e a rural. Foi, então, a década dos assassinatos dos Kennedys, do Presidente John e do candidato Robert, dos mártires Luther King e Malcolm X, enquanto alastrava nos televisores a Guerra do Vietname.

Na posição cimeira da paisagem dos media desta época estavam os Rolling Stones, banda britânica, mas com um som construído também das raízes americanas, devedor dos blues, como uma atualização dessa herança, que terá conhecido o apogeu artístico com o disco *Let it Bleed* (1969), o seu décimo álbum de estúdio. *Let it Bleed* teve também a última participação de Brian Jones, despedido pela banda em junho de 1969, devido ao descontrolo associado ao consumo de drogas, ele que durante quase uma década foi um dos músicos mais versáteis e engenhosos do panorama do *rock n' roll*. Um mês depois, Jones ascenderia ao altar como um dos mártires desse tempo, afogado na piscina de casa, em circunstâncias indecifradas. É também um período em que o vocalista Mick Jagger se assumiu como porta-estandarte do hedonismo, das drogas e do sexo, uma figura tão popular que extravasou a música para se imiscuir nas paisagens do Cinema, sendo que talvez *Performance* (1970) seja o melhor exemplo dessa contaminação entre linguagens, com Jagger a interpretar uma estrela rock reclusa, como se fosse uma extensão da sua *performance* de vocalista dos Stones. É aqui que *Gimme Shelter* (1970) de Albert Mayles, David Maysles e Charlotte Zwerin, apanha os Rolling Stones, numa digressão pelos EUA.

A abertura de *Gimme Shelter* parece apontar para o registo convencional de um concerto dos Stones, no Madison Square Garden, em New York, na tentativa de recolher a energia da banda, numa câmara

móvel muito próxima das figuras que assim enchem os planos; até que começam a surgir planos da plateia, uma multidão balançada ao ritmo da anca de Jagger e de *Jumping Jack Flash*, que colocava o vocalista num segundo plano, solução que olhada hoje, cinquenta anos depois do evento, preserva a urgência do que ali se experienciava. Essa mistura dos músicos com o público através do trabalho de câmara intensificar-se-á no tema seguinte, *I Can't Get no Satisfaction* (um dos hinos daquela era), com escalas variadas nos enquadramentos dos músicos e do público, com permanentes permutas de pontos de vista, sempre à procura de uma ideia de proximidade, um jogo de intimidade, algo notável num recinto convencional que teria uma audiência próxima das 20.000 pessoas e que culmina com elegantes encadeados que fundem os músicos com o público. E claro, Jagger o provocador, que se insinua com o corpo mas também com o verbo; pouco depois de mais uma tentativa de invasão do palco, em *Honky Tonk Women*, confessará à audiência: "Caiu-me um botão das calças, espero que não caiam...não querem que as calças me caiam, pois não?" (4).

Em paralelo com o registo no Madison Square Garden, os irmãos Mayles e Charlotte Zwerin começam a mostrar a estrutura do filme. Cruzam-se conferências de imprensa e chegadas a quartos de hotel, uma invasão de intimidade permitida aos media, que tem continuidade no registo dos temas *Brown Sugar* e *Wild Horses* no estúdio Muscle Shoals no Alabama, em que a geografia explicita, então, as raízes da música dos Stones, a América negra, a sul, em redor do Mississípi. Aliás, estas tensões entre espaço público e privado que tínhamos identificado em *Primary*, subsistem aqui embora pacificadas por uma década em que a exposição aos ecrãs de televisão se consolidara, e por isso estas intromissões nos pareçam aqui mais resolvidas, como uma continuidade do espetáculo, das atuações e das conferências de imprensa. Mas, o assunto que domina e do qual *Gimme Shelter* começa a soltar indícios, como partes de uma intriga ficcional, é o concerto de Altamont Speedway (próximo de San Francisco) em dezembro de 1969, que assinalaria o fim da digressão americana como um eco ou uma resposta da Califórnia ao Woodstock, realizado em agosto desse mesmo ano na costa leste, em Bethel (New York).

Assistimos às negociações dos advogados dos Stones com os proprietários para a cedência do aeródromo e à pesada logística de montagem de infraestruturas e de disponibilização de lugares de estacionamento, escala e problemáticas muito aproximadas às sentidas em *Woodstock*, como é possível aferir no filme de 1970 de Michael Wadleigh, em que os *hippie*s eram olhados pelos locais como uma espécie invasora da pacatez do seu quotidiano. A montagem é acutilante e mantem-nos sempre ligados ao filme, mesmo para quem conhece o desfecho da narrativa. Num vai e vem que ilude

(4) Edição em dvd de Gimme Shelter, da Criterion Collection (2000)

a cronologia dos acontecimentos, antecipa-se o êxodo costa a costa que levaria mais de 300.000 pessoas ao norte da Califórnia, e que resultou, no recinto, em quatro nascimentos e quatro mortes, três delas acidentais: duas em colisões de automóveis e um afogamento num canal de irrigação.

A associação da música dos Stones à violência desponta dependente da conduta dos Hells Angels, tribo de motoqueiros fundada na Califórnia nos anos 1940, que talvez tenham palmado o nome ao filme de 1930 de Howard Hughes, magnata que tinha encaminhado um orçamento avultado para explicitar o seu amor patológico pela aviação. Com um currículo de ações violentas nas duas décadas anteriores, os Hells Angels assumiram a segurança do evento de Altamont, nunca ficando muito claro para o espectador se alguém os contratou ou se eles se impuseram; talvez a sua presença ali tenha sido resultado de um acordo tácito, que numa emissão da radio KSAN um dos seus lideres, Ralph "Sonny" Barger, procurou aclarar: “Eles disseram-me que eu poderia ficar no bordo do palco para que ninguém trepasse para junto da banda, e enquanto isso poderia beber cerveja até o concerto terminar” (5).

Os rostos fechados em *close-ups* de Jagger e do baterista Charlie Watts, em diálogo na sala de montagem com um dos irmãos Mayles, escutam as primeiras justificações dos Hells Angels, de que as primeiras zaragatas foram abertas porque alguém pontapeou as motos deles. Em algo que veremos replicado em Altamont, Jagger parece lutar contra a violência induzida pela música dos Stones, procurando endireitar aquele tabuleiro com uma retórica de amor, ministrada por um sacerdote do hedonismo, da partilha da música, do lugar, dos corpos e das drogas. É por isso certeira a inclusão da participação de Ike e Tina Turner no Madison Square Garden, com *I've Loving You Too Long*. Enquanto se ouve o tema, vemos os Stones a trocarem de roupa (o filme sempre a investir na intimidade da banda, a dar a vê-los nas mais variadas situações): a voz e o frémito do corpo de Tina Turner oscilam entre a languidez e o ardor que aproxima a interação do duo a uma relação sexual.

Se o terceiro ato de *Primary* era resolvido com a vitória de Kennedy nas primárias do Wisconsin, em *Gimme Shelter* fixamo-nos no recinto de Altamont, anunciado como a grande festa de 1969 e que se transformaria no fim de festa de um tempo. Há filas intermináveis de automóveis na aproximação a um recinto gigantesco, onde os Stones só conseguem chegar de helicóptero. Debaixo do sol da Califórnia, e enquanto se montavam os últimos equipamentos, as câmaras móveis apresentam um fluxo notável de histórias e diálogos: casais que se beijam, crianças de colo sobre a relva, cães que passeiam, transação às claras de haxixe e LSD, uma mulher que pede contributos para o movimento Black Panthers, alguém que fora do plano anuncia que está a nascer uma criança ali ao lado e, já no cair da

(5) Edição em dvd de Gimme Shelter, da Criterion Collection (2000)

noite, a chegada das motos dos Hells Angels a abrir caminho, armados de tacos de bilhar, como um exército que toma posição.

Antes dos Stones, passaram por Altamont, e estão em *Gimme Shelter*, os Flying Burrito Brothers e os Jefferson Airplane; de fora da montagem final ficaram Santana e Crosby, Stills, Nash, and Young. Os The Greatful Dead recusaram-se a tocar quando souberam que Marty Balin, vocalista dos Jefferson Airplane, tinha sido agredido por um membro dos Hells Angels. O concerto dos Jefferson Airplane foi, então, uma espécie de ensaio para o que viria a suceder com os Stones. Com o palco nivelado com a audiência, estabelece-se uma horizontalidade que conduz simultaneamente à empatia e ao perigo, com inúmeras pessoas situadas no bordo do palco que quase desfaz a delimitação entre as duas zonas. Uma diversidade de enquadramentos, de câmaras em movimento, desde planos abertos sobre a multidão até aos *close-ups* de rostos dos músicos e dos espectadores, assinala as primeiras escaramuças, com os Hells Angels a distribuírem bastonadas entre o público que tentava invadir o palco. Na primeira aproximação do *rock n' roll* como uma insinuação tribal de apelo à violência, os Jefferson Airplane suspenderam o concerto, sendo que o seu vocalista dirá que os espectadores só devem encostar os corpos para fazerem amor. Altamon deixará como testemunho que o sexo e a violência, mediados pela música popular, foram as grandes expressões daquela época, algo que a paisagem dos media se encarregou de ecoar nas décadas seguintes, como Oliver Stone fez questão de declarar com *Natural Born Killers* (1994).

Em *Primary* tínhamos gradações de cinzentos enquanto que aqui as imagens apresentam uma paleta de cores abertas e vistosas. A ascensão de Kennedy fora assinalada pelo protótipo do "*cinema direto"*, que aqui ganha escala, mas preserva a disponibilidade para registar o que está a acontecer, em detrimento da narração e outras muletas, com uma expansão de recursos que o genérico confirma: 22 operadores de câmara e 14 captadores de som. George Lucas também integrou a equipa e se as suas imagens ficaram no chão da sala de montagem, em breve estaria associado às aventuras engendradas a partir de uma quinta ao largo de San Francisco, pois Coppola chegaria de uma estada na Europa, com a bagagem cheia de ideias e de equipamento. A primeira produção dos dois seria o espantoso e distópico *THX 1138* (1971), co.escrito por Walter Murch, que também está na ficha técnica de *Gimme Shelter* e que haveria de tornar-se um dos grandes desenhadores de som do cinema americano, quase sempre ao lado de Coppola, como se exemplifica com *The Conversation* (1974) e *Apocalypse Now* (1979), que abordaremos mais à frente nesta tese.

Quando os Stones recomeçaram o tema *Sympathy for the Devil*, Jagger disse que acontece sempre qualquer coisa estranha quando tocam aquela música, como um alquimista consciente de estar a

brincar com o fogo. Antes, Jagger tinha pedido a Keith Richards para parar, para suspender a música apoiada naquelas guitarras estridentes e ritmadas como um tambor num ato sacrificial, na tentativa de suster a violência comandada pelos Hells Angels que pareciam demónios à volta da banda, a treparem embalados por aquela cadência. Com Jagger como um permutador, ora agitando o corpo em resposta ao som da banda, ora promovendo a desaceleração e pedindo calma à audiência e aos seguranças improvisados, o espectador, até aí amarrado a uma câmara muito próxima das figuras e dos rostos, começa a dar atenção às nuances do trabalho do som. Numa simulação do que poderia ser audível no palco, começamos por aceder a pequenos ruídos que vão subindo de tom, como uma ameaça, um eco das escaramuças nem sempre identificáveis nas imagens e que nos preparam para um acontecimento, como um pedaço de suspense que também identificamos em *Primary*. Em simultâneo, os Stones modelam o som, descem o volume, a procurar refrear o medo, um filme de terror que terminará com uma morte, de Meredith Hunter, em resultado das facadas desferidas pelo Hells Angels Alan Passaro, quando identificou uma arma na mão do jovem afro-americano, imagens que o filme mostra através dos olhares dos Stones na mesa de montagem de David Mayles.

Recordamos John Kennedy e o seu assassinato na Dealey Plaza registado pela pequena câmara de Abraham Zapruder, mas também a liquidação do suposto lobo solitário Lee Harvey Oswald por Jack Ruby, em direto para a televisão. Em *Gimme Shelter* ainda ouvimos a declaração de óbito de Meredith Hunter, mas estas mortes, além de se tratarem de acontecimentos públicos traumáticos, foram problematizadas pelo seu registo através das imagens, num prenúncio de uma hiper-realidade que no presente poucos poderão desmentir. Das últimas sequências de *Gimme Shelter* ficam as passadas do público, como zombies a abandonar um recinto com uma iluminação já deficiente, e a entrada da banda para um helicóptero, que mais parece uma ave estranha e ameaçadora, uma imagem apocalíptica, de quem abandona apressado um cenário de guerra e de morte.

2.5 – JFK de Oliver Stone: Em Direto para a Televisão (parte I)

> "No filme possível sobre a morte de Kennedy faltam todos os outros ângulos visuais: o do próprio Kennedy, o de Jacqueline, o do assassino que disparava, o dos cúmplices, o dos outros presentes melhor colocados, o dos polícias da escolta, etc (...) O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, ou seja: como um plano subjetivo infinito – é assim o presente. A filmagem em direto para a televisão é uma reprodução paradigmática de alguma coisa que está a acontecer". (1)

No Verão anterior ao atendado de Dallas, dois anos após a eleição e com a guerra do Vietname presente no quotidiano televisivo dos americanos, John Kennedy discursou apontando à paz, não uma "pax americana", imposta pela força das armas, antes um espírito de reexame da relação com o mundo e com o inimigo para lá da cortina de ferro, afinal habitavam "todos o mesmo planeta", a todos preocupava o "futuro dos filhos" e rematava: "todos somos mortais" (2). Este discurso fecha o pré-genérico de *JFK* (1991), onde se estabelece o contexto, no primeiro puzzle de imagens: Eisenhower, antecessor de Kennedy na Casa Branca, a alertar para o incremento de poder das instituições e empresas ligadas ao armamento; uma vitória tangencial de Kennedy sobre Nixon, o anterior vice-presidente; os primeiros discursos que já indiciavam a herança retórica que JFK deixaria na luta pelas liberdades dentro e fora da América; a guerra de bastidores da CIA contra o regime de Fidel Castro em Cuba, que desafiava os interesses dos EUA na América Latina e que determinou a desastrosa Invasão da Baía dos Porcos em Abril de 1961, acontecimento determinante nesta intriga, que teve uma espécie de sequela um ano depois, no simulacro do cerco a Cuba determinado pelo presidente, na sequência da alegada presença de mísseis russos a 150 quilómetros da costa norte-americana. Kennedy terá negociado com a cúpula russa, o que terá definido o fim do conflito, da investida americana e do regresso a casa dos navios russos. Como se fosse um artista de Hollywood, arrastado para a lista negra *macarthista*, Kennedy ficou com a fama de ser brando com os comunistas.

Depois deste prólogo, as primeiras imagens de *JFK* são do filme *Zapruder*, a pérola do "Cinema Direto", que terá um papel determinante, na estética, na narrativa e na ideologia, ao longo das três horas do filme de Oliver Stone. Abraham Zapruder terá adquirido a câmara de 8 mm nos primeiros dias daquele mês de novembro 1963, com a qual rodou um dos mais importantes planos-sequência do século XX: cerca de 26 segundos, um único plano, que se inicia com a entrada da caravana presidencial na Dealey Plaza e termina com a imagem do Lincoln do presidente a desaparecer sob um

(1) Pier Paolo Pasolini citado por Manuela Penafria no artigo "O Plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme-Zapruder" (Universidade da Beira Interior, 2003)
(2) Edição em dvd de JFK, da Warner Brothers (1992)

túnel, sendo que pelo meio testemunha os disparos sobre o corpo de Kennedy. De uma eficácia notável, então, como se fosse produzido por uma máquina mas, paradoxalmente, o registo acidental de um dos acontecimentos mais importantes da História norte-americana. O ato inaugural do "Cinema Direto" ocorrera três anos antes em *Primary* (1960), que registara as eleições primárias presidências do partido Democrata, no estado de Wisconsin, entre os senadores Hubert Humphrey e John Kennedy, que começara aqui um percurso que o levaria a extravasar o conclave dos políticos, para se tornar numa das principais figuras da paisagem dos media, do cinema e da publicidade. Com realização de Robert Drew, mas com créditos para Richard Leacock, Terrence McCartney, Albert Maysles, D.A. Pennebaker: os diretores de fotografia e de som de *Primary* colocaram o espectador "dentro" dos acontecimentos, através de câmaras de 16 mm, de equipamento de som e imagem leve e portátil, em sincronia com a realização do evento. O filme *Zapruder* conseguiu, então, a concretização dessa utopia, de registar algo verdadeiramente importante, sem prenúncio, sem o ter planeado.

Estas primeiras imagens de *JFK* encaixam entre os planos do filme *Zapruder* outras imagens em movimento, de lugares em volta da Dealey Plaza, imagens novas como se fossem imagens de arquivo, que procuram evidenciar a hostilidade que esperava Kennedy em Dallas, uma cidade bem representativa da contestação sulista perante os movimentos integracionistas da população afro-americana, impulsionados pela administração presidencial. Se estas imagens evidenciam o contexto, também servem de premissa estética, do elogio da montagem, algo que o filme *Zapruder* dispensara. O que esta primeira montagem parece enunciar é que não existe fratura entre ficção e a realidade, na América os arquivos e as narrativas coabitam, e o espectador ao longo do filme tenderá a abdicar da classificação das imagens em movimento, pois Oliver Stone tudo encenará, inclusivamente situações de que dispunha de imagens de arquivo, de diretos para a televisão.

O filme *Zapruder* é, então, uma das personagens de *JFK*, algo de muito precioso, como uma matéria a que todos querem deitar a mão. É sob o rótulo da fabricação, que várias testemunhas se referem à Comissão Warren, o coletivo responsável pela investigação do assassinato de Kennedy. A comissão liderada pelo magistrado Earl Warren capturou o filme *Zapruder* e remontou-o, eliminou alguns planos com a justificação de que seriam demasiado violentos, mas o propósito terá sido o de fundamentar a impossibilidade de conspiração, para atribuir a responsabilidade ao lobo solitário, Lee Harvey Oswald, e para fundamentar, neste contexto, a teoria da bala mágica, um dos *highlights* dos densos 26 volumes do relatório. Atendendo a que filme de Abraham Zapruder permitia medir o hiato temporal entre o primeiro e o terceiro disparo (o fatal), sendo que uma das balas atingiu uma pessoa que estava bastante longe do Lincoln do presidente, e a última atingiu a cabeça de Kennedy, restava uma bala, a

célebre bala mágica, que segundo a Comissão Warren provocou sete ferimentos em Kennedy e no governador Connally do Texas, incluindo ricochetes e ziguezagues vários. Um projétil trapezista, trabalho de guionistas como o designou Walter Matthau, um senador em conversa com o protagonista de *JFK*, Jim Garrison, o procurador público de New Orleans, interpretado por Kevin Costner. Numa visita a Washington, em que Costner procura o colo da estátua de Lincoln e a sombra do obelisco de George Washington, referências da edificação da América, na antecâmara para aceder à conspiração do derrube de um bom rei, o espião Donald Sutherland dirá - the Warren Commission was fiction –, sendo que muita dessa ficção se fez pela da montagem do filme *Zapruder*.

Se uma imagem em que Abraham Zapruder surge numa plataforma elevada relativamente à rua, com a sua câmara de 8mm, confirma que *JFK* o pretende homenagear, o filme *Zapruder* serve para Stone como caução para que possa seguir o conceito de Pasolini, para procurar todos os planos em falta, para aceder à verdade, mas este propósito idealista é problemático, pois pendura-se na superação de barreiras éticas de combinação de imagens de proveniências distintas, sem as delimitar nem as provir de qualquer sinalização. *JFK* incorre no risco de desvalorizar as imagens, de as desbaratar, devido ao ímpeto com que a montagem associa *flashbacks*, imagens cinzentas e imagens coloridas e bem iluminadas, como nas cenas em tribunal atravessadas por uma luz límpida, a procurar significar a réstia de intenção de devolver a verdade ao povo americano. Ao longo do filme, enquanto vemos o ensaio destas possibilidades de ficção e de combinação de planos, pensamos no território de David Lynch, nas suas criações poéticas e surrealistas, pois também aqui o adensar de elementos, a montagem sôfrega de um *zapping* infernal, levar-nos-á mais próximo de uma estrada perdida numa circular de Hollywood do que à tão ambicionada verdade.

Kevin Costner é o porta-voz de Stone, quando durante a investigação afirma a necessidade de resgatar o filme *Zapruder* do cofre da Time Life, em New York. Durante as audiências do julgamento, Costner voltar-se-á para os elementos do júri e para a restante plateia: Vamos especular? O espectador perceciona Costner e os seus auxiliares como um grupo de argumentistas de uma série de televisão, numa circulação de ideias, o "e se" do guionismo e da dramaturgia. O protagonista usará o filme *Zapruder* em oposição à Comissão Warren, para comprovar que o atentado de Dallas foi afinal uma conspiração, que o mais plausível, numa aproximação à conceção de Pasolini, é que o Lincoln de Kennedy tenha caído num fogo cruzado em forma triangular, de campos e contra-campos de caçadores pacientes na cota da Dealey Plaza e de planos nas costas de *snipers* nas janelas dos edifícios circundantes. O filme *Zapruder* projetado e repetido na sala de audiência é como um vídeo do alinhamento da rede social *TikTok*, onde as imagens em movimento se reiteram até à saturação, se

auto-devoram na adição do recetor, incapaz de suspender a torrente de imagens, que aqui cheiram a morte.

A ocorrência dos disparos sobre a caravana presidencial chega pela paisagem dos media. Costner e o seu séquito dirigem-se para um bar da baixa de New Orleans, onde receberão a notícia da morte de Kennedy nas imagens cinzentas, e em direto, de um televisor. As horas seguintes são passadas em frente à televisão: assiste-se à captura do suposto assassino, de Lee Harvey Oswald. Mas as imagens não são de arquivo, são de Stone, e a televisão que o espectador entende como uma emissão da realidade, revela-se afinal uma manipulação, uma intermediação que pode falsear ou encriptar o conteúdo da mensagem, um contexto de hiper-realidade, de assunção de poder do *media landscape*. Há uma notável semelhança entre Oswald e o ator Gary Oldman, em especial nas imagens a preto e branco, o que intensifica a sucessão de simulacros. Um dos personagens de *JFK* diz que Oswald sempre negou a autenticidade da fotografia em que ele posava com a carabina em frente à garagem: segundo o retratado, apenas o rosto era dele, o restante era uma montagem. Mas, chamando a depor Jean Braudillard, que cita o Eclesiastes: "o simulacro não é o que oculta a verdade – é a verdade que oculta que não existe; o simulacro é verdadeiro" (3). A simulação do acidente de James Dean em *Crash* (Cronenberg, 1995) emparelha com as ficções de *JFK* e aquele meio-dia de Dallas de 22 de novembro de 1963 surge como uma ressonância do 13 de setembro de 1955 de *The James Dean Story* (Altman, 1957), dois imortais no Olimpo das paisagens ballardianas.

Dois dias depois do atentado de Dallas, Oswald, rodeado por dezenas de polícias e jornalistas, enquanto se preparava a sua transferência para a prisão, é assassinado em espaço público - e em direto na televisão (mais um acontecimento inaugurado pelo *media landscape*), por Jack Ruby, notado pelas ligações à máfia e a clubes noturnos associados à prostituição. Mais uma vez, Stone prefere imagens novas do evento e mostrar-nos-á o percurso de Ruby, desde a entrada no quartel policial de Dallas. Apesar da clareza na identidade do assassino, como as suas motivações nunca foram aclaradas (viria a morrer na prisão quatro anos depois), estas imagens corroboram no seu conteúdo ficcional, nas possibilidades da conspiração, em que todos cometem ações de um plano gerado de forma administrativa (como a liquidação final dos judeus pela burocracia nazi), sem que ninguém conheça a *big picture*, o resultado final, mas em que todos são responsáveis. As cenas seguintes cruzam imagens de arquivo – as longas procissões do funeral de Kennedy e as reuniões do novo presidente Johnson com o embaixador do Vietname, com a mensagem de que é preciso continuar a guerra como se fosse parte de um alinhamento de um espetáculo em Las Vegas -, e imagens que ficcionam o início da

(3) Jean Baudrillard, Simulacros e Simulação, p.7

investigação dos acontecimentos da Dealey Plaza, com interrogatórios e detenções, percorridas de histórias sem credibilidade e verosimilhança, uma entrada num labirinto que impossibilitará o acesso à verdade, como se a resolução fosse demasiado monstruosa: os americanos não a aguentariam, como vociferou o Nixon de *Secret Honor* (Altman, 1984). Nestas combinações de imagens há uma distribuição ostensiva de ecrãs, a insinuar a presença de narrativas, de ficções filtradas pelo *médium*, por uma mediação fraudulenta que coopera com a impossibilidade de solucionar o enigma, uma epopeia destinada a alimentar a paisagem dos media.

A conceção de paisagem ditada por Ballard, na diluição entre paisagem exterior e interior, em que os ecrãs são já a projeção dos nossos sonhos e ambições, surge num pesadelo de Costner, que acorda com a imagem de Jackie no Lincoln, um grito num borrão de uma representação que parece saída das gaiolas demenciais de Francis Bacon, como se aquela tragédia fosse uma fabricação do inconsciente, proposta pelo movimento surrealista. A morte de Robert, irmão de JFK, assassinado em Los Angeles na campanha para as presidenciais seguintes (em junho de 1968), é mais um direto para a televisão, uma réplica do evento de Dallas. Algumas horas antes, Costner anunciara ao seu séquito que Robert nunca chegaria Presidente. Com a televisão a receber o acontecimento, Costner perceciona a emissão num comportamento contíguo e aproxima-se do ecrã, como se aquela desgraça fosse mais uma perturbação do sono. Esta solidão de Costner, defronte da máquina televisão, também assinala a postura aparentemente passiva do espectador perante o aparelho, algo de definidor naquele *médium*, que nos anos 1960 já era parte do mobiliário dos lares da América, que retinha muitas vezes as famílias entre um dia de trabalho e as horas de sono necessárias a retomar o quotidiano.

A princípio olhamos para Oswald apenas como o demente, o instrumento para liquidar a figura do poder, algo inscrito em inúmeros capítulos da História, que o seu comentário aquando da detenção parece testemunhar: "I'm only a patsy". Natural de uma cidade associada ao vício – New Orleans, de uma família pobre, com uma infância importunada pela dislexia e pela timidez, Oswald foi colecionando falhanços até à misteriosa viagem para a União Soviética em 1959, em que abdicou da cidadania americana; tinha então 19 anos. A figura de John Kennedy é uma oposição do retrato de Oswald: nascido em berço de ouro numa das famílias aristocratas de Nova Inglaterra, herói fuzileiro na II. ª Guerra, foi o mais jovem presidente dos EUA, com apenas 44 anos. Oswald regressaria do casulo do inimigo russo aos EUA, em junho de 1962, com viagem paga, uma mulher russa e uma filha bebé, e com várias suspeitas na bagagem, como a da ter atuado como agente duplo, em mais uma névoa nunca dissipada.

O guião do ano anterior ao acontecimento da Dealey Plaza assinala um conjunto de ações de Oswald: prática de tiro ao alvo, declarações de ódio a Kennedy, a compra de uma carabina numa loja do Texas, distribuição de propaganda pró Castro, participação em atividades obscuras da CIA, problemas conjugais que o levaram a passar os últimos meses a viver sozinho numa hospedaria. É como se Oswald estivesse a trabalhar um personagem credível, antes de subir ao palco de Dallas para interpretar um dos protagonistas de uma *soap opera* a ser difundida nas televisões de todos os norte-americanos: um atirador solitário que, do sexto piso do edifício de Depósito de Livros Escolares, acertou à terceira tentativa no crânio de John Kennedy. Nesse período, também parecem existir vários Oswald, *doppelgängers* que replicam as suas ações no vasto território do Texas e do Luisiana, como uma sucessão de simulacros, de ensaios de um drama. Oswald acabaria detido depois de se refugiar numa sala de cinema da cidade. E se espantou a rapidez com que a polícia o descobriu (como se tivessem acesso prévio ao guião), também vemos, neste pequeno capítulo, a realidade a imitar mais uma vez a ficção, um personagem sob influência da tradição de Hollywood: quantos *outlaws* dos *noir* dos anos 1940 vimos a abrigarem-se da cidade e da lei nas sombras da sala de cinema? A interpretação da vida de Oswald em oposição a Kennedy, estrela de Hollywood: JFK morreria jovem e ascenderia à galeria dos mitos, emparelhado a Dean e a Monroe; já Oswald saiu da obscuridade durante 48 horas, até ao encontro fatal com Jack Ruby. A América nunca se furta a reclamar os seus mitos, todos participam, incluindo a máquina burocrática: em 1970, aquando da remodelação do Parkland Hospital, onde se declarou a morte de John Kennedy, o FBI desmontou e removeu toda a sala onde morreu o presidente e onde se realizou a autópsia, incluindo a mesa de operações e demais mobiliário, instrumentos, portas e ombreiras, tijolos das paredes e ladrilhos do pavimento.

No julgamento de Clay Shaw (Tommy Lee Jones), Jim Garrison, promotor público de Dallas, interpretado por Costner, diz que os assassinatos (dos Kennedy e de Martin Luther King) foram executados por indivíduos que esconderam a culpa na loucura do ato: os americanos tornaram-se, assim, um bando de *Hamlets*, órfãos de um pai derrubado, com o trono ainda nas mãos dos assassinos (o livro *On the Trail of the Assassins* (1988) de Jim Garrison foi uma das influências do guião de *JFK*). Se o fantasma de Kennedy intensifica uma tragédia de dimensão shakespeariana, em que o sangue lava o sangue, as palavras e a retórica de Costner, que decreta a morte secreta do cerne do sonho americano, é como um pedaço de um discurso de James Stewart numa das fábulas idealistas de Frank Capra, agora replicado em Mr. Garrison, um homem do sul disposto a enfrentar Washington e o sistema. Costner termina a argumentação, apelando para que os americanos não esqueçam o golpe de estado e a liquidação de um bom rei, até que, por um instante, desvia o olhar na

direção da câmara, talvez uma derradeira tentativa de envolver e responsabilizar o espectador, mas também uma subtil aproximação a uma lógica televisiva do direto e do noticiário, a lembrar-nos que a televisão é um sucedâneo do cinema na linhagem do *media landscape* (4).

No entanto, e apesar da riqueza extensa do elenco, há um dos secundários que se destaca: David Ferrie, interpretado por Joe Pesci (5). Envolvido pela investigação de Garrison na conspiração de Dallas, Ferrie era um personagem excêntrico, que associava uma aparência marcada por uma peruca ruiva e umas sobrancelhas fartas, a um comportamento bizarro e colérico. A escolha intencional de Stone capturou a fúria de Pesci inscrita na memória do espectador dos personagens italo-americanos construídos para Scorsese, naquele estilo físico e nervoso do ator, mas também replicou uma ideia de olhar histórico sobre a América do século XX do ponto de vista das franjas, no caso de Scorsese a violência e os códigos da máfia, uma ambição também seguida, então, por Stone, mas com epicentro nos anos 1960, na órbita da guerra do Vietname, como atesta a trilogia que Stone dedicou ao conflito, mas também no peso da cultura popular com *The Doors* (1991) e o inevitável *Nixon* (1995). No interrogatório a Garrison, Ferri será o único envolvido a declarar remorso do envolvimento na conspiração, e enquanto se move pelo quarto de um motel num frémito de cigarros meios fumados, ligará descrições de festas alimentadas a cocaína a um grande desencanto do passado: a sua única ambição foi servir a Deus, mas foi expulso do mosteiro, impedido de seguir a sua fé, devido a um pequeno detalhe, que sabemos ser a sua homossexualidade. Numa penada, Joe Pesci escapa ao boneco para o qual o personagem amalucado cairia certamente noutras mãos, expõe a natureza humana e as suas contradições e correlaciona a fé com uma História de violência.

A ida de Costner à televisão, além de evidenciar a ideia de uma sociedade espetáculo - com gargalhadas e aplausos encenados enquanto o procurador tenta discutir o assassinato de um presidente, integra um plano que coloca o televisor ladeado por um ícone indefinido e uma bíblia, elemento simbólico que prevalece fundamental na conceção da América e da sua administração, sendo que aqui Stone quer sinalizar que os ecrãs problematizam essa relação: a violência e a religião como os dois grandes suportes da comunidade desde a sua expansão para Oeste, que talvez encontrem um terceiro vértice na ficção. As conspirações circulam por *flashbacks* onde se associam os personagens chave da intriga a práticas sexuais promíscuas e a bares obscuros, onde se elege uma espécie de irmandade corrupta. Num desses lugares, com o nome elucidativo de Masquerade Bar,

(4) Oliver Stone também faz de JFK um encontro com o passado de Hollywood e os seus intérpretes, com a presença da dupla Jack Lemmon e Walther Mathau (dez filmes em conjunto) ou do secundário Ed Asner, mas também da Nova Hollywood representada por Sissy Spacek ou Donald Sutherland, actores de Terrence Malick, Brian De Palma, Alan J. Pakula ou Robert Altman.

(5) Joe Pesci é um dos atores mais subvalorizados do cinema americano dos últimos quarenta anos, empurrado para secundários ou obras menores, que só a filmografia de Martin Scorsese valorizou, com a participação em filmes fundamentais, sempre ao lado de Robert De Niro, espécie de homem de mão deste, mas que ficou, não raras vezes, como a impressão mais vivida da memória do espectador, de que são exemplos: O Touro Enraivecido (Raging Bull, 1980), Tudo Bons Rapazes (Goodfellas, 1990), Casino (1995) e The Irishman (2019)

alguém diz que "Kennedy anda a lamber o cú ao Khrushchev", a fazer acordos com os russos, deveria acontecer "um ato divino" que o liquidasse. Pouco depois será Pesci a verbalizar em fúria: "eu mato-o, mesmo na Casa Branca, com uma facada no coração" (6). Mas o que o olhar do espectador valoriza é a forma anónima e espontânea como a ideia de ato divino é projetada: um molde saído do pote das bruxas que esperavam Macbeth, que resultará no derrube de um rei bondoso e justo. Este aparente paradoxo, o de um ato divino que se congemina num submundo sórdido, está também presente através do personagem de Kevin Bacon, que amplifica a dimensão moral, pois é um prostituto, homossexual e desafiador, que se dispõe a aclarar a conspiração, a apontar um caminho para a justiça. E, então, recordamos a primeira sequência de *JFK*: Rose Cheramie é lançada de um automóvel em movimento num ermo; numa cama de hospital, a prostituta fará de oráculo: detenham-nos, esta sexta-feira vão matar o presidente em Dallas.

(6) Edição em dvd de JFK, da Warner Brothers (1992)

2.6 – Winter Kills: o Grande Voyeur

O assassinato de John Kennedy (Dallas, novembro de 1963) que nesta tese apresentamos como o acontecimento fulcral do século XX, espécie de buraco negro, que tudo suga e sobre o qual nenhuma luz é suficiente para que seja atravessado, para aclarar a grande conspiração; o evento foi tomado pela ficção das paisagens dos media desde os primeiros instantes e com permanentes réplicas provenientes de variadas perspetivas.

A trama que precede a narrativa de *Winter Kills* (William Richert, 1979) é-nos familiar: a 22 de Fevereiro de 1960, Timothy Kegan, Presidente dos EUA, é assassinado a tiro por um *sniper* numa visita a Filadelfia, Pensilvânia. A investigação encontrou apenas um atirador solitário – Willie Arnold, que acabou assassinado por Joe Diamond (um proprietário de um clube noturno), antes que pudesse ser julgado. A sátira a tudo e a todos convocará para a trama: a polícia e os serviços secretos, a dinastia Kegan e a América Latina, a máfia e Hollywood, o *media landscape*. O filme revelou-se um desastre de bilheteira e de acolhimento critico, em grande medida pela blasfémia apontada a um dos ícones da América, mas valerá a pena olhar com alguma atenção para ele, para a forma paradoxal como, no meio da paródia, se revela muitas vezes verdadeiro, como aliás se verifica com os simulacros, sendo muitas vezes certeiro no diagnóstico deste imenso território dos poderes das imagens da América. Mas, antes disso, ainda uma nota a reforçar esse dentro e fora em que Hollywood é um território fértil, nessa mácula depositada sobre um filme que ousou reescrever as histórias e as especulações em torno do assassinato do seu presidente amado. Os produtores do filme, Robert Sterling e Leonard Goldberg, enriqueceram com o negócio da marijuana, tendo no currículo a distribuição nos EUA do franchise erótico francês *Emmanuelle*. Os custos de produção de *Winter Kills* descambaram até que foi declarada a bancarrota do projeto. Leonard Goldberg foi assassinado a meio da produção, presumivelmente pela mafia que tinha investido no filme, sendo que mais tarde Robert Sterling foi condenado a 40 anos de prisão em resultado do tráfico de drogas.

Na primeira sequência de *Winter Kills*, é trazido à presença de Nick Kegan (Jeff Bridges) um homem moribundo, integralmente ligado como uma múmia, que diz ter sido contratado para matar o presidente há 19 anos, como segundo atirador, pelo que Willie Arnold foi o bode expiatório: "i'm only a patsy", foi a primeira declaração de Lee Harvey Oswald quando foi detido após o atentado contra Kennedy. O homem morre, deixando a indicação do lugar onde a carabina poderia ser encontrada, num apartamento sobre a City Hall. Esta sequência que se liga com a seguinte estabelece, então, uma deliberada conexão com o património de imagens da história do cinema, com a múmia e a identidade oculta que Humphrey Bogart passeia em grande parte do *Prisioneiro do Passado* (Dark Passage,

1947), verdadeiro *tour de force* da câmara subjetiva, mas também na figura do *sniper*, o atirador colocado numa posição sobranceira, como uma sombra que mata oculto pela distância. Bridges encontra, então, a carabina no sítio indicado e pouco depois algo inesperado acontece. São dois planos, o do rosto de Bridges e outro picado sobre a praça (o ponto de vista do *sniper*), em que o espectador estremece na pungência daquele simulacro, algo tangível ao que sucedia em *JFK* (1991), quando Oliver Stone colocava Kevin Costner e a sua *entourage* ao nível da Dealey Plaza em Dallas, a simular um possível triangulo que teria cercado o Lincoln de Kennedy, que era acompanhado com um som, um estoiro suportado pela memória do protagonista.

Sempre a calcorrear narrativas paralelas ao roteiro da morte oficial de Kennedy (a ditada pelo relatório da Comissão Warren), sucedem-se um sem número de conspirações e fraudes, de personagens e impostores, em acontecimentos que se atropelam, um caudal que muitas vezes o espectador tem dificuldade em acompanhar. Depois de recuperarem a arma, estão sentados num automóvel, Bridges, um amigo político da família Kegan e um sargento de polícia, que ouvem o condutor a perguntar onde devem entregar a arma. À sugestão do polícia que propõe o FBI, alguém responde - "they probably build it". Rebentam em gargalhadas e quase em simultâneo, um *sniper* invisível mata os companheiros de viagem de Bridges. Algumas sequências depois, acentua-se o delírio dos personagens e das ações, quando o meio-irmão do presidente assassinado procura Z.K. Dawson, militar e um dos homens mais poderosos dos EUA, interpretado por Sterling Hayden. Integrando o simulacro e a dissimulação (que se impôs nestes tempos conforme identificou Baudrillard), como eixo da sequência, Dawson e um conjunto de tanques de guerra perseguem o automóvel de Bridges, até que no fim da manobra, que incluiu bombardeamentos, o militar no fecho do cerco diz a Bridges que a América é uma terra de amantes de conspirações, com o mesmo tom que um racista e homofóbico diria "*nigger lovers*".

Com a entrada em cena de John Huston, que interpreta o pai do presidente morto, começamos a pensar no poder de Hollywood e na transmissão desse legado, ele que foi um dos últimos cineastas clássicos, tendo trabalhado como realizador ainda durante a década de 1980, até ao crepuscular *Gente de Dublin* (The Dead, 1987), com pontuais participações como ator. Huston é, então, o patriarca Kegan, representante da América, do seu estilo de vida, da preponderância dos negócios, um manipulador com estreitas ligações a Hollywood, que surge projetada no personagem de Lola Comante, interpretada por Elisabeth Taylor, um quase *cameo*, mas muito representativo, ela que foi a última rainha do *star system*, conforme J. G. Ballard enunciou em *Crash*, ao colocar Vaughan, o Frankenstein, decidido a imolar-se com ela numa bola de fogo. O moralismo da América é uma das denúncias em surdina e em permanência no filme, intensificado nestas ligações perigosas com

Hollywood. Lola Comante forneceria o presidente com uma coleção de aspirantes a estrelas, até que uma delas se suicidou, o que provocara um prejuízo considerável a um estúdio e ao desmontar do castelo de cartas que conduziu ao atentado, uma *responsabilização* de Hollywood mas também o desmascarar dos *super-machos*, que Kennedy interpretara, num currículo que chegara até Marilyn Monroe, a bela adormecida, morta apenas um ano antes dele, em circunstâncias que apontam o suicídio como desfecho de um conto de fadas pintado a negro.

Mas a parcela determinante de *Winter Kills* e que dissolverá a trama, corresponde à entrada em cena de Anthony Perkins como John Cerruti, que gere uma infraestrutura do império Kegan, um *big brother* global, um conjunto de satélites que vigiam negócios e demais atividades, do Monte Sinai ao canal do Panamá, imagens e sons, por onde passam guerras e testes nucleares, numa óbvia réplica da atmosfera do orwelliano *1984*. Um cenário *ballardiano*, uma bateria interminável de monitores e gravadores de som, na obsessão pelo controlo e pela vigilância, como as casas na costa espanhola de *Noites de Cocaína* (Cocaine nights, 1996), onde Perkins começa por se apresentar como um mero gestor daquele *ecossistem*a, para desconfiança do espectador que se lembra do seu Norman Bates em *Psico* (Psycho, 1960), em que ele espiava a protagonista Janet Leigh por um buraco, uma mulher perdida que Alfred Hitchcock lhe permitiria liquidar ainda antes da primeira metade do filme, o que por uns momentos deixava o espectador desamparado, até que todos percebíamos o gesto de grande modernidade do cineasta; afinal o protagonista era o *voyeur*: a psicopatologia, tal como a pensava Ballard, seria o derradeiro reservatório da imaginação. Perkins será, então, confrontado com a responsabilidade da autoria da grande conspiração, mas ele diz ser apenas um vigilante, uma peça num sistema autónomo de "buracos negros de informação, galáxias dentro de galáxias, múltiplos universos expandidos de informação". Se só o *media landscape* detém a *big picture*, o poder é tanto que já ninguém o controla, pelo que aquele grande *voyeur* é autónomo, é um olhar que controla o mundo.

2.7 – The Atrocity Exhibition, de Jonathan Weiss

É mais fácil perceber como voa um avião
É mais fácil antever a chegada de um tufão
Do que achar num manual instruções para deslindar
Os novelos da paixão (1)

Foi uma das obras mais controversas e experimentais de J. G. Ballard. *The Atrocity Exhibition*, lançado na Grã-Bretanha em 1970, agrega um conjunto de pequenas histórias, de capítulos que se interligam, que o escritor denominou de "condensed novels" e que tinham sido publicadas nos dois anos anteriores como fascículos autónomos em revistas de ficção científica com quem Ballard colaborava com regularidade, como a *New Worlds* e a *Ambit*. Era uma Literatura que procurava falar com o presente, que na época só encontrava paralelo no *cut-up* de William S. Burroughs, narrativas fragmentadas e devedoras da montagem de imagens em movimento e da escrita automática dos surrealistas. Um romance gerado por uma década, a de 1960, adensada pelo assassinato de John Kennedy, pelo suicídio de Marilyn Monroe, pelas mortes televisionadas da Guerra do Vietname, mas também pela corrida espacial e pela introdução da contra-cultura. Uma paisagem dos media até aí dominada pela impressão, por jornais e revistas, que gradualmente transitava para um mundo eletrónico, com a televisão como o principal predador. Tal como referiu Ballard, que colocou o *media landscape* como o motor da sua obra, respirava-se outro mundo "em que passado e futuro passaram a estar concentrados num presente comprimido e carregado", numa realidade que passava a vigorar como uma "construção dos media" (2).

A publicação de *The Atrocity Exhibition* trouxe inúmeros problemas a Ballard e aos seus editores, em especial a história que versava sobre o Governador da Califórnia dessa época: *Why I Want to Fuck Ronald Reagan*. Ballard talvez tenha começado aqui a sua fama de oráculo, apelidado de vidente de Shepperton (o subúrbio de Londres onde residia), quando notou a chegada ao poder de um dos astros menores de Hollywood e escreveu esta história em 1968, um ano depois da eleição de Reagan, a antecipar uma das presidências mais marcantes dos EUA, que teria início em 1981. Nos seus discursos de uma direita vigorosa, onde castigava os burocratas e os custos da segurança social, Ballard viu uma "figura crua e ambiciosa", com afinidades com o "brutal líder do crime de *The Killers*" (Don Siegel, 1964), a sua derradeira interpretação. O escritor também notou, nos anúncios de campanha, uma "completa descontinuidade" entre o conteúdo do discurso furioso e a suavidade do

(1) Excerto da letra da canção Novelos da Paixão, inserida no disco dos Mão Morta, Pesadelo em Peluche (2010)
(2) Entrevista a Ballard por Jonathan Weiss, em 2006, Extreme Metaphors (p.460)

tom e da postura, uma eficácia na projeção da mensagem política, que conferiu a Reagan um estatuto precursor, não só no trânsito de Hollywood para o poder político, mas também no uso das ferramentas de interpretação, que faziam a audiência valorizar mais a sua imagem do que "as palavras que lhe saíam da boca". Se *Why I Want to Fuck Ronald Reagan* foi responsável pela destruição da primeira edição americana de *The Atrocity Exhibition* (pelo editor da *Doubleday* em 1970), a sua projeção perdurou e estendeu-se aos lugares mais improváveis. Na convenção republicana de 1980 em San Francisco, uma cópia do texto, a que retiraram o título e as notas, carimbada com o selo do partido republicano, foi distribuída aos delegados. Terá sido aceite pelo que parecia, diz-nos o escritor na edição anotada de *The Atrocity Exhibition*: "um artigo sobre a postura psicológica e o apelo subliminar do candidato, comissionado por algum dissidente de uma *think-tank*" (3).

Jonathan Weiss realizou *The Atrocity Exhibition* em 2000 a partir de uma edição revista, anotada e ilustrada, incluída na coleção da RE/Search em 1990, uma editora de San Francisco. Weiss seguiu esta edição como se fosse um guião pronto a filmar, respeitando a estrutura em capítulos e uma narrativa assente em descrições de paisagens, de arquitetura e de geometrias, que caracterizam psicologicamente as personagens e que Ballard considerou a mais satisfatória adaptação do seu trabalho, "uma obra-prima poética" (4). Uma procura, então, de ser fiel ao romance, escapando de "análises novelistas do carácter dos personagens, das suas motivações e comportamentos", para "exteriorizar esses elementos", mostrar em vez de descrever (5). O protagonista, um psiquiatra em colapso mental, toma nomes com ligeiras variantes (Talbert, Traven, Travis, Talbot), que funcionam como cifras para as personalidades fragmentadas do escritor. Uma obra muito pessoal, então, que procura lidar com os acontecimentos públicos traumáticos ocorridos na década de 1960 e, ao mesmo tempo, como se emitidos pelo mesmo comprimento de onda, a tragédia infligida pela natureza à jovem mulher do escritor em 1964, uma pneumonia fulminante numas férias na costa espanhola, que deixou a cargo de Ballard três filhos ainda crianças. É um mundo insano onde se estabelece uma intriga que coloca este personagem central e os seus *doppelgänger* a conceptualizar, a encenar repetidamente estes acontecimentos, para procurar dar-lhes algum sentido.

Na introdução, são deixadas algumas notas que colocam o filme na categoria da simulação, deixando ao envolvimento do espectador a resolução de várias questões e descontinuidades levantadas pela narrativa. O fator transgressão também é evocado, na apresentação de um cientista que usou de forma autista e sem autorização, apenas voltado para as suas obsessões, recursos e pessoas do Instituto

(3) Atrocity Exhibition, p. 168
(4) Entrevista a Ballard por Jonathan Weiss, em 2006, Extreme Metaphors (p.447)
(5) Entrevista a Ballard por Jonathan Weiss, em 2006, Extreme Metaphors (p.452)

onde trabalhava, não se esclarecendo se este filme foi realizado com propósitos terapêuticos ou outros, que se afigura complexo escrutinar. Por último, adianta-se o carácter chocante de algumas imagens, que por razões educativas a realização afirma não ter censurado, numa clara influência da obra de Gualtiero Jacopetti e do seu projeto *Mondo Films*, documentários chocantes do início dos anos 1960 (que evocaremos num texto autónomo desta tese), uma versão muito particular de *exploitation* pontuada por simulacros.

I. A Terceira Guerra Mundial como ato conceptual

Um cientista atravessa os corredores de um edifício (uma instituição científica), enquanto acompanhamos a narração e a montagem das imagens, no prólogo de um mapa de obsessões. Algumas das primeiras imagens enquadram retratos de Marilyn Monroe, escolhida como a paisagem do século XX, dos sonhos saídos dos armazéns de Hollywood e da angústia de uma morte, um trauma por decifrar. Com uma malha sonora atmosférica e com rasgos de distorção eletrónica, que nos lembram os ambientes surrealistas e de pesadelo de David Lynch, uma assemblagem a que se juntam penetrações sexuais, uma mecânica que antecipa um vínculo entre ciência e pornografia, um "pesadelo em que todos temos um papel", de "imagens que são códigos de sonhos inexplicáveis" (6).

O filme não pretende estabelecer uma narrativa coerente, mas permite ao espectador deslizar entre descontinuidades e estabelecer relações, com o que "chamamos de realidade", uma "construção artificial do nosso limitado sistema nervoso", que estabelece "a realidade em função da necessidade, não da verdade" (6). Por isso, a escolha de um protagonista que endoidece num mundo insano, que expressa um "dilema que pairava nas nossas cabeças nos anos 1960": "a loucura é uma porta para outra realidade" (7). Na rua há *outdoors* com feridos de guerra, que se cruzam com planos mais apertados de radiografias e imagens de lesões. A guerra tornara-se um espetáculo televisionado, entretenimento aproximado aos modelos de emissão de ficção e de preenchimento da paisagem dos media como mais uma forma de publicidade, em conluio com o universo dos mitos de Hollywood. Ouvimos descrições das ações de guerra no Vietname cruzadas com imagens de Marilyn a atuar perante os soldados. Travis, o protagonista, expressa o trauma e grita "Marilyn Monroe" cercado por sons de helicópteros.

Dr. Nathan, um cientista mais velho, que vigia os movimentos de Travis e que representa a norma, explicita à esposa do protagonista o propósito das ações daquele, o de isolar o tempo, para se revoltar contra o *continuum* espaço-temporal, umas das obsessões ballardianas que os enquadramentos de Spielberg concretizaram em *Império do Sol* (Empire of the Sun, 1987). Para entender a humanidade,

(6) Edição em dvd de Atrocity Exhibition, pela Orbit (2000)
(7) Entrevista a Ballard por Jonathan Weiss, em 2006, Extreme Metaphors (p.447)

exibe-se uma exposição de atrocidades de que todos somos espectadores, e onde Travis pretende conceptualizar a Terceira Guerra Mundial, para transferir o campo de batalha para a nossa espinha dorsal e visualizar os nossos traumas na geometria de uma parede ou de um teto. A narração é acompanhada por planos que acompanham os traços do rosto de Dr. Nathan, em especial o nariz e a boca, como elementos da paisagem da humanidade na relação com os eventos relatados. A intriga do filme é literalmente uma intriga da mente, desse mundo interior à procura de conferir, de dar a ver, novos significados ao mundo.

À pergunta da esposa de Travis - se o marido é um médico ou um paciente (cientista ou objeto de estudo), o velho cientista diz que no caso dele essa questão, essa cisão, deixou de fazer sentido. Também o filme deambula entre fazer de Travis o seu objeto e de relevar o ponto de vista do cientista, que no olhar devolvido pelo espelho se quebra em várias identidades e outros tantos traumas que procura racionalizar. O cientista é revelado como um elemento transtornado e perturbador, que procura lidar com os infortúnios do mundo, consciente da importância das imagens e da sua problematização, desde a contagem decrescente para a explosão de mil sóis, do cogumelo de 11.000 metros que se expandiu desde as cidades de Hiroxima e Nagasaki, que o adolescente Ballard assistiu, numa miragem a partir de Xangai: a ciência deixara de ser percecionada como uma janela para o futuro para se constituir como uma ameaça à nossa extinção.

II. A geometria do seu rosto como diagrama de um crime

Uma outra variante do cientista protagonista orienta um seminário sobre cirurgia plástica e reconstrutiva, a que assistem várias mulheres, com os seus rostos atentos identificados pelos enquadramentos do filme. Uma guerra que se trava no rosto humano. O corpo e o rosto da mulher, equipamentos essenciais da máquina publicitária, que os explora como uma escravatura perversa, e que concretiza o esboço inicial do filme na associação da ciência à pornografia, quando o cientista apresenta e relata imagens perturbadoras, que nada ocultam, de intervenções clínicas em rostos, coaptando a neutralidade emocional associada à pornografia, que pode ser uma porta para descodificar cientificamente o sexo, os seus procedimentos e técnicas.

É apresentada Karen Novotny, uma jovem e bela mulher, que substituirá Marilyn e o seu corpo nessa paisagem do século XX que as imagens de Jonathan Weiss explicitam, ao a enquadrarem no primeiro plano de uma ponte de grande vão, um dos grandes feitos da técnica humana e da topografia do modernismo. Num prenúncio de *Crash* (que seria o romance seguinte de Ballard), as silhuetas do cientista e de Karen são recortadas a negro sobre um ecrã que funde automóveis amolgados e corpos, estabelecendo um paralelo entre o desastre automóvel e o desastre do rosto humano. O corpo de

Karen é, então, um objeto de laboratório, um modo de Travis se aproximar da tragédia de Marilyn. Através das imagens e das descrições científicas do processo clínico de plásticas nos rostos femininos, também passamos a equiparar o cientista a um artista torturado, os rostos como uma obra de arte em transformação. Também se introduz o sexo como ato conceptual que produzirá um *raccord* com o capítulo seguinte. *Atrocity Exhibition* povoa os planos de pontes, edifícios em altura, parques de estacionamento, um elogio do mundo moderno e das conquistas do humano, da técnica e da máquina, mas também uma exposição das suas debilidades e perturbações, da necessidade de uma afinação contínua, do estudo e ajuste das geometrias, para uma posterior racionalização, que possa converter estas paisagens em novas perversões que alimentem as nossas fantasias.

III – A colisão automóvel como elemento fecundador

Karen Novotny surge representada como um *dummy* de carne e osso, um objeto de desejo da ciência. São imagens isentas de erotismo conforme o concebemos: o corpo é matéria científica, de experimentação, na qual se estudam os impactos e se produzem medições e demais aferições. A ciência pode corrigir as atrocidades nos corpos, através das plásticas reconstrutivas, mas pode também ser a causa dessas atrocidades. O corpo feminino (perfeito) de Karen recebe como contra-campo os corpos derrotados pela ciência, pela bomba H, num método de associação de imagens que percorre todo o filme, na justaposição de aparentes paradoxos a que o laboratório de ideias de Ballard procura dar sentido. Vemos Karen fotografada numa enfermaria junto a uma mesa onde médicos e enfermeiros realizam uma operação, que nos recorda os retratos de Vaughan (Elias Koteas) a Catherine (Deborah Kara Unger) junto a um acidente rodoviário sob um viaduto, em *Crash* (David Cronenberg, 1995), um elogio ao simulacro, uma encenação ainda mais poderosa que a realidade, que o filme de Jonathan Weiss confirma ao associar árias de ópera ao vai e vem de *dummies* em simulacros de colisões automóveis.

Apesar de Karen se insinuar, Travis e os seus duplos ficam debruçados sobre os instrumentos da ciência, imunes ao apelo do corpo feminino. Encontramos um curioso paralelo com a obra do pintor surrealista Paul Delvaux (que abordamos na primeira parte desta tese), que colocava no centro dos seus quadros o triângulo púbico e corpos femininos despidos e em poses cativantes, sendo que o pintor guardava para si um lugar no canto do enquadramento, como um mero observador, um investigador forense. A estas imagens em que o cientista estuda as formas, as sombras e outras geometrias de Karen, a montagem junta corpos humanos mostrados como carcaças no matadouro da guerra. A assemblagem destas imagens questiona a relação que estabelecemos com elas, se empatia com as vítimas e aqueles eventos, se excitação devolvida pelo *voyeurismo* ou uma eventual

normalização que retrata o espectador perante uma fatia de ficção. Vemos Dr. Nathan a analisar as fotografias da anatomia de Karen e, se a princípio, parece prevalecer a dúvida se aquelas poses são resultantes de um ato sexual ou um acidente automóvel, o velho cientista concluirá que talvez já não exista nenhuma diferença, ou a existir, ela seja irrelevante.

No Lincoln presidencial, Karen Novotny é penetrada sexualmente por um parceiro que não conseguimos ver. O plano sequência aproxima-se do automóvel e identificamos a fotografia de Ronald Reagan na máscara do rosto de Karen. Travis elabora uma longa dissertação sobre o domínio da tecnologia sobre a realidade, onde a máquina é o instrumento. A máquina em geral adota, diz ele, uma "postura benevolente, passiva", como nos casos do telefone e do computador. No entanto, a tecnologia gerou uma "multidão de máquinas cuja identidade intrínseca é muito mais ambígua". O cientista estava a pensar no automóvel, no domínio dos "vetores da velocidade, da agressão, da violência e do desejo". Assim, numa tese que *Crash*, o romance e o filme de Cronenberg, validará, o acidente automóvel revela-nos uma dimensão do humano, uma "imagem crucial, embora geralmente oculta, de impulsos ligados à patologia, à sexualidade e ao autossacrifício" (8). Nas fantasias que o imaginário publicitário possibilitou, no vínculo que estabelecemos com os mitos de Hollywood, desenvolveu-se uma atração sexual latente por celebridades que morreram em acidentes de automóvel, como Jayne Mansfield e James Dean, que assim permaneceram vivos como acendalhas de relações íntimas, sendo que o sexo migrava, assim, dos nossos corpos para o ambiente suscitado pela paisagem dos media.

IV – Pesadelos de Ansiedade (morte no espaço)

Um astronauta, observado por Travis, corre sob uma profundidade de arcadas de grande escala, como se procurasse iludir as noções do tempo e do espaço. À medida que *The Atrocity Exhibition* se aproxima do final, mesmo que não de uma resolução que esperaríamos de uma narrativa coerente, o cientista protagonista intensifica o seu trabalho e desdobra-se em *performances*, como o estudo dos efeitos das viagens espaciais nos sonhos dos astronautas e nas suas perceções do tempo e da morte. Depois de uma sequência em que Travis queima a cabeça de dois *dummies* com um maçarico, vemos imagens da largada de napalm sobre uma floresta, imagens das quais desconhecemos a origem e a classificação, mas que poderiam ter sido extraídas de *Apocalypse Now* (Coppola, 1979), o que reforça a problematização da nossa relação com estas imagens, que neste contexto não nos parecem de um filme como forma de entretenimento ou de cultura popular, mas antes um registo de um evento destrutivo, uma réplica da guerra.

Travis procura desencriptar um mundo codificado, um fluxo de narrativas, vindas da televisão, da

(8) Edição em dvd de Atrocity Exhibition, pela Orbit (2000)

publicidade, do cinema, na tentativa de encaixar as parcelas de realidade. Nessa pesquisa ininterrupta do cientista de racionalizar as atrocidades, de elaborar relatórios e ferramentas, de acumular novas cifras e todos os dados disponíveis, o filme é como um assistente que lhe fornece paisagens e uma tapeçaria sonora industrial, em que o helicóptero surge amiúde, como ícone da guerra, representado numa ave mecânica, estranha e ameaçadora.

V – Morte Virtual

No capítulo anterior, a televisão começara a aparecer insistentemente como a paisagem expressiva dos media e na identificação de um espectador como um observador que julgávamos passivo dessa realidade induzida pelas imagens em movimento. O início da conceptualização da morte de John Kennedy por Travis surge com as primeiras imagens do filme *Zapruder*, na entrada da caravana presidencial na Dealey Plaza. Recordamos, então, *JFK* (Oliver Stone, 1991), o enredo dessa gravação acidental por parte de Abraham Zapruder: um comerciante que tinha adquirido poucos dias antes uma pequena câmara de 8 mm, e que mudaria, com aquele registo de cerca de 30 segundos, a nossa relação com as imagens, no início de uma etapa que teria mais um capítulo fundamental dois dias depois, com a liquidação do suposto lobo solitário Lee Harvey Oswald por Jack Ruby, em direto para a televisão.

Travis fica cativo de um ecrã de televisão ligado a um satélite no exterior da cidade, como se estivesse disponível para receber todas as imagens na resolução de mais um labirinto. Na procura de uma alternativa ao assassinato de Kennedy, uma montagem alternada de imagens do filme *Zapruder* e do relato via rádio da morte de Kennedy é cruzada com a observação de fotografias de Marilyn, com a notícia e as imagens da morte da estrela de Hollywood, sugerindo um vínculo entre os dois acontecimentos, mortes que, além de se tratarem de acontecimentos públicos traumáticos, foram problematizadas pelo seu registo através das imagens, num prenúncio de uma hiper-realidade que no presente poucos poderão desmentir.

O cientista acabará exonerado da sua função, perdido numa praia sem margens, uma aproximação a um deserto ausente do tempo, como apregoado pelos surrealistas. As últimas imagens de *The Atrocity Exhibition*, de um astronauta a pairar no espaço, parecem colocar-nos num lugar de fuga e de pacificação, onde é possível voltar a sonhar, libertos de emoções, entretanto substituídas por uma consciência mais afinada, "um sentido mais expansivo do mundo", uma "nova forma de geometria", que possa escapar aos "constrangimentos dos nossos medos e desejos" (9). Como ambicionava a Literatura de Ballard.

(9) Entrevista a Ballard por Jonathan Weiss, em 2006, Extreme Metaphors (p.462)

2.8 – Paul Schrader, Cronista dos Setentas

Três guiões, concretizados por outras tantos realizadores na década de 1970, constituíram o início do percurso de Paul Schrader, que antecederam a sua primeira realização, *Blue Collar* (1978). Num bar de Tóquio ouve-se uma canção: um yakuza paga as suas dividas... um yakuza cumpre o seu dever...um homem sem dívidas...um homem sem deveres...não é um homem. No final da sequência, enquanto Robert Mitchum, protagonista de *The Yakuza* (Sydney Pollack, 1974), sai para a rua, ainda assistimos ao cantarolar, por uma pequena plateia de japoneses, de uma versão de *My Darling Clementine*. O filme escrito por Schrader a partir de uma ideia desenvolvida a meias com o irmão Leonard, enunciava a disputa entre o mundo ocidental e oriental, enquanto evidenciava a paradoxal aculturação saída da Segunda Guerra Mundial e da posterior ocupação americana do Japão. Mitchum volta a Tóquio, devido à necessidade de pagar um favor a um velho amigo, vinte anos depois do desfecho traumático de uma relação amorosa com Eiko (Keiko Kishi, (1)), forçado pelo regresso dos mortos do irmão dela (Ken Takakura), desaparecido em combate nas Filipinas. Cedo percebemos que os personagens estão todos amarrados, em dívidas partilhadas ao longo do tempo, como uma pesada estafeta. Mas o irmão de Eiko intensificará o conceito de "Giri", a obrigação do homem cumprir as suas dividas, que ouvíramos no bar: "Giri" é, então, para lá da obrigação, um fardo, o fardo mais difícil de carregar.

Um comboio rápido e moderno a atravessar a paisagem rural dos arrabaldes de Quioto anuncia as tensões entre a modernidade e a tradição. Se Mitchum diz que é um país que ele não reconheceu, outro velho amigo americano, que por ali ficara depois da guerra, afirma que nada mudou: os japoneses continuam a ser japoneses e testemunha isso na materialidade das armas do país que coleciona e que segundo ele são matéria sagrada, pois asseguram a aniquilação de tudo o que impeça a justiça, a paz e a humanidade. Ken, a sua conduta, assume a representação simbólica desse Japão, uma relíquia, um resquício de outra era, conforme confirma o irmão dele, líder progressista de uma das fações yakuza. A realização de Pollack responde ao guião de Schrader com um ritmo pausado e delicados movimentos de câmara, que intensificam a solenidade e a ritualização de várias sequências, resultado de técnicas e do oficio de técnicos japoneses, numa rodagem concretizada quase integralmente no Japão e que faz uma rima com a escrita sobre cinema de Scharder e o seu livro *O Estilo Transcendental no Cinema - Ozu, Bresson, Dreyer*, publicado dois anos antes de *The Yakuza* e que abordamos na introdução a esta parte da tese.

(1) Keiko Kishi foi uma das grandes atrizes do cinema japonês, num percurso iniciado nos anos 1950 e que contou com participação em filmes dos realizadores Keisuke Kinoshita, Yasujiro Ozu e Kon Ichikawa, entre outros.

Para o espectador, a presença de Mitchum transporta o património de Hollywood e a violência do *noir* e do *western*, que o ator soube temperar com uma fina ironia; mas o protagonista japonês acrescentou-lhe outra dimensão, apelida-o de estranho estrageiro: se o revoltou vê-lo partilhar a intimidade com a irmã, também lhe dedicou uma dívida por ter protegido Eiko e a filha, ainda criança. Mitchum e Takakura são representantes de duas culturas, que partilham a violência como um pesado fardo, exercido de modos distintos, a nipónica mais íntima, a outra mais explosiva. Dois homens, então, que acabarão por cumprir uma obrigação comum, num estranho vínculo que conseguiu refrear os fantasmas erguidos pelo deflagrar da bomba H sobre Hiroxima e Nagasaki.

Se em *The Yakuza* o Vietname é a surdina de um conflito latente, em *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) é o assunto, o sintoma de que aquela guerra televisionada e incompreensível para os americanos também ocupava a cabeça de Schrader. Numa noite, enquanto conduz o táxi pelas ruas de um dos bairros de New York, a voz interior de Travis (Robert De Niro) confidencia-nos: "A solidão tem-me seguido por toda a parte, toda a minha vida. Em bares, em carros, nos passeios, nas lojas, por toda a parte. Não lhe consigo fugir. Sou o solitário de Deus". Travis, um veterano do Vietname, é a porta da galeria notável de solitários de Schrader, embora o personagem de Mitchum já evidenciasse esses indícios, na incapacidade de esquecer Eiko e de iniciar uma nova relação nos EUA. *Taxi Driver* é também o arranque de uma parceria longa entre o guionista e o cineasta, que permitiria ao italo-americano algumas das paragens mais significativas do seu percurso: *Raging Bull* (1980), *The Last Temptation of Christ* (1988) e *Bringing Out the Dead* (1999). Robert De Niro tornou-se aqui o rosto e o corpo do cinema de Scorsese, depois da disputa e consequente troca com Harvey Keitel em *Mean Streets* (1973). Pouco depois, em *The Deer Hunter* (1978), na companhia de Cris Walken, John Cazale, John Savage e Michael Cimino, De Niro voltaria ao Vietname nesse esforço da nação americana de exorcizar o trauma e a derrota que resultou da queda de Saigon, em abril de 1975.

Travis propõe-se conduzir um táxi porque não consegue dormir à noite e sim, já tentara as salas de cinema porno, conforme diz ao seu interlocutor na primeira cena. A câmara de Scorsese abrirá várias vezes sobre as ruas escurecidas ou lugares como corredores, cafés, garagens e parques de estacionamento, subtraindo as figuras para encontrarmos a alienação de Travis Bickle, assessorada pelas cores noturnas e saturadas e pela trilha jazzística e melancólica do trabalho derradeiro de Bernard Herrmann, que já não assistiu à estreia do filme. A noite na cidade conduz Travis a uma progressiva apatia e a um desprezo pelas criaturas com quem se cruza, nas quais só encontra perversão: um mundo corrompido pela prostituição, pelo crime e pela toxicodependência. Mas, Travis encontrará Betsy (Cybill Shepherd), um anjo num vestido branco, uma substância pura imersa em toda

aquela putrefação, que trabalha como voluntária na campanha de Charles Palantine, um senador que disputava a eleição para a presidência dos EUA.

Será Betsy quem mais nos aproximará de Travis. No primeiro encontro dos dois, perante a eloquência dele, Betsy diz que ele lhe recordou uma canção de Kris Kristofferson: ele é um profeta e um passador (dealer), parte verdade e parte ficção, uma contínua contradição. No segundo encontro, Betsy abandonará a sala de cinema no início da projeção de um filme porno. Travis, sem perceber a razão dela se sentir ofendida, comove o espectador quando a persegue e lhe diz que a levou ali porque são os filmes que ele conhece. Desprezado pelo anjo, Travis começa a preparar a sua guerra particular, íntima. Enquanto observamos o seu quarto a transformar-se num covil, Travis inicia um programa de exercício para voltar à forma, muda de indumentária, na vontade de regressar à selva do Vietname.

Na sequência da compra das armas, Scorsese aponta um plano do ponto de vista picado do *sniper*, com De Niro a voltar o revólver na direção da rua, o que acende o fantasma do evento de Dallas, que terá eco a seguir, na tentativa frustrada de Travis assassinar o candidato Charles Palantine. No caldeirão multirracial e violento de New York, Scorsese junta os traumas, do Vietname e dos mártires assassinados, com John Kennedy à cabeça. Nessa tentativa falhada, a voz interior do protagonista partilhará uma ação predestinada, como a profecia de que falava Betsy. Voltam as imagens de bocas de incêndio que jorram água na direção dos passeios, no desejo do pensamento de Travis da chegada para breve de uma chuva "de verdade para lavar a porcaria das ruas". Mas, Schrader já começara a preparar uma redenção para o protagonista. Haverá um anjo ainda mais puro, uma criança que entrará no seu táxi, como um ícone bíblico que é preciso salvar: Iris (Jodie Foster), uma prostituta adolescente explorada pelo adversário Harvey Keitel.

Na primeira sequência de *Rolling Thunder* (2) (John Flynn, 1977), o Major Charles Rane (William Devane) e o Sargento Johnny Vohden (Tommy Lee Jones) estão a bordo de um avião, que minutos depois pousaria em San António (Texas). Jones volta-se para o seu major e diz-lhe que detesta ter de enfrentar toda aquela gente. Devane responde: então, ponha os óculos (escuros). Estávamos no Verão de 1973 e uma parada esperava os dois heróis do Vietname e os seus discursos: famílias e crianças, comitivas de políticos e militares e clubes de jovens mulheres, como se fossem *groupies* de uma banda de música popular. Dias depois, veremos Devane a abater um *outdoor* onde se pedia para todos dirigirem cartas para Hanói, para libertarem o Major Charles Rane. O plano abre do *outdoor* a tombar para mais uma multidão que aplaude a entrega de dois prémios ao Major que estivera sete anos no Vietname, incluindo seis meses sob cativeiro e tortura: um Cadillac vermelho e um baú de moedas de

(2) O Guião de Rolling Thunder foi consideravelmente reescrito por Heywood Gould (Quentin Tarantino, Cinema Speculation, p.259)

prata, em número proporcional aos dias em que esteve preso. Nesta cerimónia também será apresentado a Linda Forchet (Linda Haynes), uma jovem mulher que usou a sua pulseira durante o período que ele esteve preso, uma espécie de noiva no infortúnio. Linda, com quem Devane se envolverá, tem um papel semelhante ao de Betsy em *Taxi Driver*, pois é a única que parece aproximar-se dele e dá-lo a conhecer ao espectador, enquanto lhe diz que na sua ausência perdeu a introdução da minissaia e da libertação dos soutiens. Já próximo do fim da narrativa, ao ouvir uma música no rádio do carro, o major confessar-lhe-á que se recorda daquele tema, do tempo em que estava vivo. A mulher também apontará a Devane o seu silêncio, o que nos recordou o protagonista (Rod Steiger) do primeiro filme de John Flynn, *The Sargeant* (1968): um militar calado e encolhido, saído da Segunda Guerra Mundial com várias condecorações, apenas entregue aos seus deveres até que se envolve emocionalmente com um capitão, que o desprezará e o devolverá à solidão.

O quotidiano de Devane será um reverso das cerimónias públicas de aclamação e dos *outdoors* publicitários. Enquanto lida com o trauma da tortura que volta em forma de pesadelos, o protagonista não consegue ajustar-se à família: o filho, ainda um recém-nascido quando partiu, é um desconhecido e a mulher, que o julgara morto, envolvera-se com um amigo da família e pretende o divórcio. No entanto, Devane parece estranhamente pacificado, quase indiferente, e começa a recordar episódios do Vietname com candura, como a execução da bandeira americana a partir de pequenos pedaços de tecido, que descreve como um ícone religioso e que era venerada pelos companheiros do cárcere. Segue, então, o mesmo itinerário de Travis e passa a exercitar-se para uma guerra ainda desconhecida, onde se inclui a compra de armas de fogo, que veremos dispostas num lençol preto, num plano em tudo idêntico ao que víramos em *Taxi Driver*. Assaltado por um bando que pretendia o prémio das moedas de prata, o major responde com o seu número de soldado e a tortura, que tinha simulado de forma perversa dias antes a um amigo de família, como um prazer que se alimenta, torna-se real. Os bandidos liquidam a mulher e o filho, depois de lhe arrancarem parte da mão direita.

Quando Devane começa a preparar a caçada, para a qual convocará o seu sargento, lembramo-nos do início do filme, da primeira ação do Major quando chegou a casa e cuidou com esmero de uma espingarda que o filho lhe oferecera como presente de boas vindas à América. Tal como em *The Yakuza*, Schrader quer falar-nos da herança da violência e da sua representação, como uma condição cultural da nação americana. Os dois homens executarão a missão com a indumentária militar, de regresso a Saigão, numa total desconfiança pelas autoridades policiais e judiciais, montados no Cadillac vermelho descapotável. A violência será, então, conduzida e espalhada pelo México, a honrar a

tradição de Peckinpah, de Robert Aldrich e de Richard Brooks, que aí instalaram os seus justiceiros e rebentaram com as convenções clássicas do *western*.

Paul Schrader que fora criado num ambiente calvinista severo em Michigan, só terá encontrado a luz sagrada do cinema no fim da adolescência. Uma bolsa permitiu a fuga do rebanho para a Califórnia, onde ingressou na UCLA Film School, para pouco depois se iniciar na crítica de cinema, que antecipou a escrita de livros sobre os seus cineastas, os guiões e os filmes. A década de 1970 de Schrader, da qual ele é um dos grandes cronistas, em que associa as suas idiossincrasias à leitura do ar de um tempo, fecha com a sua segunda realização. Em *Hardcore* (1979), George C. Scott, figura decalcada do pai do cineasta, é um próspero homem de negócios, irado e conservador, que viaja desde Grand Rapids (Michigan), para resgatar a filha, que ingressara na indústria porno de Los Angels.

2.9 – Mondo Cane: Exposição de Atrocidades

> Tinham passado 20 anos do fim da guerra e toda a gente tinha visto os *newsreel*: Belsen, corpos a serem arrastados, japoneses mortos nas ilhas do Pacífico, e tudo o mais. Tudo sombriamente real, mas a uma distância segura do público por uma etiqueta que indicava "horrores de guerra". O que o público de *Mondo Cane* pretendia era horrores de paz, mas também serem lembrados da sua cumplicidade nesse dúbio processo de documentar estes perversos e rebeldes exemplos do comportamento humano (1).

Escrito e dirigido por Paolo Cavara, Franco Prosperi e Gualtiero Jacopetti, *Mondo Cane* (1962) inaugurou um género, o "shockumentary", que teria larga reverberação na época e se estenderia por uma série (Mondo Films) que influenciaria outros géneros, no cinema e na televisão, como o terror de conteúdo mais extremo, como se exemplifica com *Cannibal Holocaust* (1980), também uma produção italiana. Nesta viagem ao mundo pré-globalizado, numa era onde as viagens de avião estavam ainda ao alcance de poucos, o espectador incauto esperaria um conjunto áspero de vinhetas, um renovado filme de atualidades, mas logo no genérico, a indicação do uso da técnica tecnicolor e a designação de uma banda sonora original, com o que isso representa na transformação das imagens e no condicionamento emocional do recetor de um documentário, deixam-nos despertos, o que é intensificado pelo aviso que abre o filme: "Todas as cenas que irão ver neste filme são verdadeiras e extraídas da vida. Se por vezes são chocantes, é porque há muitas coisas chocantes no mundo. Além disso, o dever do repórter não é adocicar a verdade, mas transmiti-la com objetividade".

Mondo Cane associou o sucesso de bilheteira a prémios da Academia de Cinema Italiano, à disputa pela Palma de Ouro em Cannes (que iria ser arrecadada curiosamente pelo realista *O Pagador de Promessas*, do brasileiro Anselmo Duarte) e à participação nos Óscares de Hollywood, com um dos temas, composto por Riz Ortolani e Nino Olivieri. Esse intuito comercial do filme, a mistura assumida de imagens preexistentes com novas rodagens em tecnicolor, mantêm, então, sempre aceso o interruptor de simulacro da *realidade*. Gualtiero Jacopetti, um dos protagonistas da paisagem dos media dos anos 1950 e 1960 em Itália, fundou jornais, enquanto cultivava reputações várias, de mulherengo a misantropo, e seria a inspiração de Federico Fellini para o personagem Marcello Rubini, interpretado por Marcello Mastroianni em *La Dolce Vita* (1960), documento que abriu uma década em que o mundo mudava e o cinema se transformava com ele. Uma das paixões de Jacopetti, as viagens para lugares inóspitos e longínquos, em particular para a África ancestral e as ilhas do Pacífico sul,

(1) J. G. Ballard em entrevista a Mark Goodall, em 2006, Extreme Metaphors (p.444)

seriam um dos eixos privilegiados da série Mondo Films, no contraponto com o mundo ocidental e a sua conceção de progresso.

O primeiro episódio de *Mondo Cane* estabelece-se na província de Tarento, no sul de Itália, onde o astro Rudolph Valentino é venerado como um mártir, numa primeira aproximação a uma ideia enviesada de religiosidade, com cartazes e estátuas enquadradas como ícones da idade média, com Hollywood na mira e no pensamento de uma horda de potenciais Valentinos, que a narração traça como uma fileira de indivíduos produzidos pela consanguinidade e a câmara se encarrega de comparar, no culto do desenho de perfis à Valentino: homens que ambicionavam a fama que lhes permitisse escapar à vida dura da ruralidade, da pobreza do sul. Em algo que atravessará todo o filme, a montagem preocupa-se em produzir *raccords* temáticos mediados por pitadas irónicas do narrador, como na cena que se segue aos reverentes de Valentino, que dá a ver o representante do amante latino na Hollywood dos anos 1960, o ator Rossano Brazzi, que numa evidente encenação é perseguido por um bando de fãs que capturam o ídolo e o despem.

A relação intrínseca do mundo e da violência com as imagens produzidas, é projetada em *Mondo Cane***,** que se assume como um objeto estético que evidencia a obrigatoriedade, a importância de mostrar essas imagens e de as discutir, sendo que o território que atravessa todo o filme é a Nova Guiné, extensa ilha à volta do Pacifico, repartida por dois continentes, a Ásia e a Oceânia. Há histórias de mulheres que perseguem homens, de poligamia, de outros apetites, como mulheres que alimentam com o peito crias de porcos ou um ritual de um festim de consumo abundante de carne de porco que interrompe cinco anos de fome e de canibalismo. As cenas, ora em planos abertos sobre os lugares, ora em escalas que enquadram as figuras, são claramente encenadas como um musical de Hollywood, com uma fotografia cuidada e movimentos elegantes de câmara, traçados por quem viu os musicais coreografados por Busby Berkeley. É, então, sabotada desde os primeiros minutos a ideia de documentário observacional, impossível de acomodar em sequências como na matança dos porcos à paulada, em que uma espécie de requiem emparelha com uma montagem afiada que ecoará um pouco mais à frente na tradição dos nativos em Singapura, que por respeito aos colonizadores, decapitam touros com solenidade e com apenas uma catanada no dorso, algo que pode ter influenciado Coppola para a encenação de uma cena em tudo idêntica em *Apocalypse Now* (1979), que antecede a matança do Kurtz de Marlon Brando no coração das trevas do Vietname.

São imagens que davam a conhecer o mundo, de desocultação da sua diversidade, mas também punham em evidencia as possibilidades de manipular o que apreendemos dele, no uso do leque de possibilidades da ficção, como a integração de elementos da comédia quando coloca em alternância o

exotismo da engorda das mulheres mais bonitas das ilhas Tabar na Nova Guiné (engaioladas e mantidas a tapioca até atingirem os 120 kg, para depois serem oferecidas ao ditador da aldeia) e o empenho de viúvas obesas num ginásio dos EUA, à procura de perderem peso em exercícios de máquinas, que a banda sonora faz acompanhar de sons e sirenes de locomotivas. *Mondo Cane* não fica, portanto, refém do mundo tribal e faz dos excessos do mundo ocidental um alvo, em que a alimentação é um sintoma da exibição da abundância, como nas imagens de Estrasburgo, a capital do fois gras, em que se documenta o processo, de patos e gansos alimentados dia e noite com recurso a um funil, até que os seus fígados obtenham a dimensão adequada.

Ballard que participou das audiências fervorosas das pequenas salas do West End londrino dos anos 60, "nessa simultânea repulsa patológica e atração pela imagem espelhada da violência primitivista" (2) representada nos Mondo Filmes, diz-nos que o público tinha a "perceção de que colaboravam com os filmes, e isso explica porque não ficavam incomodados com o que pareciam ser sequências falsas" (3), num elogio declarado ao simulacro, em que a "distância entre o real e a simulação irónica do real tinha de ser traçada como quem anda na corda bamba" (4). Estes filmes participavam da catarse dos traumas do mundo nos anos 60, refletido na paisagem dos media, onde "nada era verdadeiro, nada era falso", no pós assassinato de Kennedy na Dealey Plaza, no Texas. Nesse seguimento, Ballard tentou, através de *Atrocity Exhibition*, pesquisar "uma nova virtude no mundo", que questionasse quais "as mentiras que são verdadeiras", numa "ficção conivente que constituísse a realidade do presente". O público precisava de algo autêntico, nem que para tal tivessem um real falsificado de execuções, procissões com autoflagelação, autopsias: "uma simulação mais ou menos convincente do real era suficiente e até preferíamos", numa antecâmara para o cerco de imagens e narrativas que temos hoje (nos ecrãs e nas redes sociais), numa audiência à "espera de ser corrompida" em imagens e ficções "onde podemos mapear os nossos sonhos e obsessões" (5). Até a receção hostil e desdenhosa por parte da critica parecia contribuir para intensificar o envolvimento do público com o que estavam a ver e "o que lhes passava pelas cabeças: precisávamos de violência para conduzir a revolução social e política a meados dos anos 60; violência e sensações, mais ou menos abraçadas às claras, para derrubar os velhos templos" (4). Como conclui Mark Goodall, há uma clara analogia entre o primitivismo destes filmes e as representações de Ballard, na vertigem dos personagens de classe média pelo estado de barbárie.

Na pequena povoação de Cocullo, em Itália, na dianteira de uma procissão religiosa, homens levam as

(2) J. G. Ballard em entrevista a Mark Goodall, em 2006, Extreme Metaphors (p.443)
(3) J. G. Ballard em entrevista a Mark Goodall, em 2006, Extreme Metaphors (p.444)
(4) J. G. Ballard em entrevista a Mark Goodall, em 2006, Extreme Metaphors (p.445)
(5) J. G. Ballard em entrevista a Mark Goodall, em 2006, Extreme Metaphors (p.446)

mãos cheias de serpentes, no respeito por um ritual herdado de tempos longínquos, em que aquele lugar estava infestado de víboras, cujo padroeiro transformou em serpentes inofensivas para os humanos. Exalta-se a representação da bondade humana, mas o que o espectador nota é uma vontade indomável de contar histórias, de documentar os ritos na tradição milenar do *racconto*, de representação do humano através de símbolos e cifras. Também em Itália, na Calábria, a polícia tenta condicionar a tradição de origens obscuras dos Vattienti, que a narração distancia de vários séculos numa punição purgadora de uma comunidade de monges, em que homens fiéis e valentes batem repetidamente nas pernas com uma peça em forma de disco (que integra fragmentos de vidro), o que faz abrir os corpos em sangue, que os Vattienti espalham pelas paredes dos edifícios e pelas ruas, por onde passará a encenação da via sacra. A religiosidade surge, assim, associada à ancestralidade de rituais mais ou menos seculares, mas também à violência exercida sobre o corpo, que para lá do exotismo pretendia exercitar e esticar a moral do espectador, *exploitation* numa era de amplas alterações de convenções e costumes.

Numa mescla com a religiosidade, *Mondo Cane* também investe em imagens de morte e na sua representação filosófica. Ao largo do arquipélago Malay, no Pacífico, dispõe-se um cemitério nas profundezas das águas. Os corpos são lançados e depois de os tubarões levarem a carne, ficam os ossos e as caveiras, como corais trágicos do resultado da purificação, da purga dos corpos, num ritmo notável de imagens que coloca a morte também na disputa do belo; como no segmento seguinte, um plano-sequência de um cemitério de Roma, onde os esqueletos ornamentam paredes, uma tradição dos monges e de um sentido perene do lugar, que também ecoa no costume de uma comunidade na Ilha Tiberina (ao largo de Roma), que cuida todas as sextas-feiras dos ossos, dos restos mortais de vítimas desconhecidas de uma praga, que ali ficaram à sua guarda há séculos. A superação, o cuidar da morte, o derradeiro degrau da ciência e da consciência humana, encontra possibilidades num hotel em Singapura onde se deixam os velhos para morrer. Em mais um episódio em que o simulacro e a encenação parecem estar sempre a espreitar disfarçados de realidade, uma montagem alterna corpos moribundos estendidos no interior e ruas que permanecem vibrantes, com pessoas reunidas para comer, numa celebração da dialética entre a vida e a morte, como se fosse possível filmar a morte para permitir que a olhássemos nos olhos, desprovidos de sentimentalismos, para suspender o seu peso.

O filme equilibra trechos breves com pontuais sequências mais longas, parecendo fazer depender a duração do episódio da capacidade das imagens, e da sua montagem, de espantar ou chocar o espectador. No entanto, essa ideia de conteúdo apelativo como mandato orientador da disposição das

imagens, também conhece exceções, como no episódio onde se documentam os excessos dos alemães, em Hamburgo, à custa do consumo de cerveja. A princípio, a narração e as imagens do cambalear e das contendas parecem trabalhar apenas numa direção: a troça da conduta daqueles homens e mulheres. Mas, depois a narração suspende-se e ficamos apenas com a força das imagens, que provoca uma gradação do nosso olhar e uma empatia por aquelas ações. O episódio é dilatado até às ruas e à luz da madrugada, associado a uma melodia harmónica, a uns *blues* que facilitam uma melancolia, uma festa das fragilidades do humano, expressa numa dança desconexa entre dois homens já sem camisa. Mais do que um episódio ambivalente, um capítulo noturno de grande riqueza que faz o espectador sonhar com um filme autónomo.

Era ainda uma época decorrente dos feitos da técnica, da exaltação da máquina, expressos no modernismo, que *Mondo Cane* exibe através de um bailado de luzes de automóveis numa autoestrada norte-americana. Enquanto o narrador debita estatísticas de danos humanos resultantes de desastres viários, um plano-sequência ao longo de uma sucata gigante recorda-nos entrevistas de Ballard que via nestas ruínas algo próximo de uma paisagem romântica, um conteúdo pungente de amontoados de máquinas destruídas que adquiriam uma identidade única suportada em memórias dos acontecimentos e que perduram naqueles cemitérios de máquinas, como retratos de uma civilização suportada na tecnologia. A arte abandonava o sacrário e em breve a Factory de Andy Warhol haveria de se impor no tecido artístico, como parte de uma sociedade de consumo, enquanto se alimentava dela. Num *continuum* irónico, depois das sucatas, aquelas máquinas obsoletas são prensadas, para depois vermos aquelas carcaças espalmadas expostas em respeitáveis galerias de arte em Paris, onde os restos de um velho Ford será transacionado por meio milhão de francos, numa obra intitulada "O espírito da carroçaria". Mas o retrato desta época não esquece o panorama de perigo associado à ciência depois do lançamento da bomba atómica sobre Hiroxima e Nagasaki, quando futuro e tecnologia deixaram de ser inscrições do mesmo léxico, validando a nostalgia pela ancestralidade, pela regressão *darwinista*. São mostrados, então, os efeitos dos ensaios da bomba atómica numa ilha do Pacifico, no habitat e nas espécies e, mais uma vez, o filme consegue surpreender-nos no discurso grave, nos enquadramentos cuidados que seguem uma tartaruga que, incapaz de voltar ao mar depois de desovar, se enfia pelo interior deserto da ilha até morrer de agonia.

Depois de uma largada de touros na arena e nas ruas de Vila Franca de Xira, na exposição insólita e deliberada ao perigo em que se insinua uma deslocação da bestialidade do animal para o humano, *Mondo Cane* encerra na Nova Guiné um movimento circular: uma tribo de supostos homens das cavernas, ainda habitantes de uma História prévia à descoberta do metal. O narrador interroga-se de

como aqueles "selvagens" lidaram com a presença da câmara apontada, o que constituiu uma súmula metafórica do que o filme ambiciona, designadamente no indagar do poder das imagens: o que elas nos dizem, o que significam, inventam ou ocultam. O narrador complementa que estas imagens não parecem registadas por uma câmara, mas sim por um poderoso telescópio apontado à Idade da Pedra. Esse jogo ballardiano de suspensão e diluição do tempo, num efeito similar ao que identificamos em *Império do Sol*, surge intensificado quando os aborígenes descem das montanhas para encontrarem um aeródromo, como se em poucos instantes atravessassem milhares de anos. O narrador concluirá que aquele povo, que não conhece o mundo para lá daquelas montanhas, acredita que os aviões são criaturas de Deus, enviadas dos céus pelos seus ancestrais.

2.10 – Medium Cool: a Câmara é uma Arma

> "Os efeitos da tecnologia não ocorrem ao nível das opiniões ou dos conceitos; o que eles fazem é alterar, de um modo contínuo e irresistível, os ritmos sensoriais ou os padrões de percepção. O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar impunemente a tecnologia (...), alguém consciente das alterações na forma como apreendemos sensorialmente o mundo" (1).

Haskell Wexler foi um dos principais nomes da Nova Hollywood, pelo seu trabalho como realizador e documentarista, mas principalmente como diretor de fotografia, onde vincou o seu olhar político, ao escolher projetos a dedo. De entre as várias câmaras que apontou, vale a pena distinguir dois filmes realizados por Hal Ashby, exemplares no carácter eletivo das opções de Wexler. No primeiro filme a utilizar uma *steadicam*, *Bound for Glory* (1976) escapa à mera condição de biografia do músico Woody Guthrie, ao assumir-se como o documento de uma época, um pedaço da História, num ritmo pausado que nos permite observar os rostos de desespero e de fome, de um povo enganado pela promessa da abundância, em direção à Califórnia, à terra prometida na Grande Depressão americana. Bob Dylan, uma das grandes figuras da década anterior, da música com discurso político, que escolheu Woody Guthrie como seu mentor (como vimos em *No Direction Home*, de Scorsese), serve-nos de ligação para o filme seguinte de Hal Ashby, *Coming Home* (1978), em que Dylan integra a banda de canções de um tempo em que a América começava a fazer a catarse da traumática Guerra do Vietname, em que se narrava a impossibilidade do protagonista Jon Voight regressar a casa, ele que representava a horda de jovens homens mutilados pela guerra no desajustado reencontro com a sua nação.

Medium Cool (1969) associa a uma perspetiva política, um olhar ideológico, sob a influência da obra de Marshall McLuhan, pioneiro no impacto e alcance dos media, de onde o filme colheu o nome. *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) e *The Medium Is the Massage* (1967), duas das obras por onde perpassa a televisão como "medium cool", um meio que requer um maior envolvimento do espectador em resultado de uma emissão porosa, onde o meio se faz mensagem, como uma "massagem" sensorial: os media como extensões dos sentidos do humano, do corpo e da mente, como observamos na introdução desta parte da tese.

Marianna Hill, repórter de televisão e namorada do protagonista - um operador de câmara interpretado por Robert Forster - , pergunta-lhe se ele se recorda de terem visto *Mondo Cane* (1962), projeto de Gualtiero Jacopetti, que inaugurou o "shockumentary", na ambição de conduzir uma viagem a um

Marshall McLuhan – Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.31

mundo pré-globalizado, uma renovação do filme de atualidades, onde se fazia o jogo do simulacro ao enunciar a intenção de apresentar sequências verdadeiras e extraídas da realidade, com banda sonora e tecnicolor. Ela relembra-lhe a sequência do teste da bomba atómica numa ilha do Pacifico, onde as tartarugas, por efeito da radiação, se desorientavam e sucumbiam na agonia, impossibilitadas de regressar ao mar. Perante a indiferença dele, Marianna Hill pergunta-lhe se a equipa de rodagem não terá salvo as tartarugas, devolvendo-as ao oceano. Forster responde que não tem como saber. A cena, para além de colocar as imagens e os seus significados dentro do tempo e do mundo das personagens, usa a interpelação da repórter para procurar vincular o parceiro às imagens que ele produz, e às emoções que elas acrescentam. Este diálogo é um prolongamento de uma das primeiras cenas do filme, que se seguiu à primeira sequência, onde o protagonista e um operador de som se acercavam de um automóvel tombado numa autoestrada, com pelo menos um corpo inanimado no interior, e registavam rapidamente o acontecimento, como se fosse uma atividade clandestina, despreocupados em prestar o socorro às vítimas. Nessa conversa, entre vários profissionais desse canal de televisão, os operadores são descritos como meros prolongamentos das máquinas, que não questionam o que estão a registar, que não desenvolvem balizas, juízos morais e éticos sobre a produção das imagens. O que impera é, então, o apetite desregrado pelas audiências, através da presença da violência, do registo do sangue e das vísceras da rua.

O filme escolheu a cidade de Chicago e um contexto que desembocará na Convenção do Partido Democrata no Verão quente de 1968. Era ano de Presidenciais, que tinha como candidato democrata Robert Kennedy, irmão do presidente assassinado, como desenvolvemos no texto dedicado ao filme *JFK* (Stone, 1991). Robert que agarrou a condição de estatuto *pop* que o irmão John inaugurou com *Primary* (Drew, 1960), é elogiado junto à sua sede de campanha por jovens que lhe destacam o discurso - que se opõe ao belicismo -, e o cabelo comprido. Mas há também quem mostre desconfiança. Um dos jovens diz que não alinha com Robert por causa de Oswald, de Dallas e do que se seguiu: deviam ter olhado para aquilo com mais atenção, há muitas questões que não foram respondidas. No desenvolvimento do argumentário, a informação estendida na paisagem dos media confunde-se com as ficções que, como fica mais uma vez evidente, são o instigador do quotidiano dos americanos. Este desfiar de histórias só é obstruído pelo ruído de um comboio e por um cenário urbano que se alongará no filme, com evidentes afinidades com *Colors* (1988), uma realização de Dennis Hopper, com fotografia de Wexler, que acompanhava o quotidiano de um policia veterano (Robert Duvall) e um novato (Sean Penn), a lidar com as ações e a violência de vários gangues, sendo que o filme parece mais interessado, e por isso se torna mais relevante, na paisagem multirracial dos

subúrbios da extensa Los Angeles. De uma cozinha, enquanto assistimos ao trabalho de funcionários afroamericanos, ouvimos o discurso aclamado do favorito Bobby Kennedy. Notável dispositivo a simular a presença, a colocar-nos no compartimento de onde saiu, a 5 de junho de 1968, Sirhan, um imigrante palestino, para assassinar o segundo Kennedy no Hotel Ambassador, em Los Angeles. Intencionalmente, antes da sequência da cozinha, o protagonista atravessara um protesto de afroamericanos, com o cuidado de enquadrar o obelisco e a estátua de Lincoln, referências em Washington às fundações do edifício democrático da nação americana, que Kevin Costner também procurara como abrigo em *JFK*. Veremos, então, a preparação do dispositivo para cobrir o cortejo do funeral de Bobby Kennedy: dezenas de câmaras apontadas a um circo de horror, mais uma *soap opera* escrita para a televisão, um drama sem catarse à vista.

O filme mostra as suas opções como um documento de estética. Num preâmbulo, numa cena onde se simula uma manifestação escoltada pelo exército, um soldado e um repórter invertem os papéis: o operador apontará a arma, enquanto o soldado dispara a máquina fotográfica. Num ritmo notável, de movimentos de câmara e do registo do som, a câmara será, então, uma arma dentro do conflito, com o predomínio dos planos fechados a colocarem a câmara em risco de ser engolida pelo tumulto, a participar da ação, como um instrumento privilegiado de violência. Será a primeira de várias sequências que encaixam um filme de ficção nas coordenadas do cinema direto, que não se coibirá de participar na encenação dos conflitos, sempre a lembrar-nos de que a câmara é uma arma, que será extremado no final do filme, nas bancadas da Convenção Democrata, onde a câmara aparecerá como um sniper, num angulo picado sobre o palco da política.

O questionamento das imagens e das histórias que elas geram, têm para o protagonista um episódio decisivo: um taxista afro-americano encontra 10.000 dólares e devolve-os; o homem da câmara interessa-se por aquele homem e decide investigar, mesmo contra as indicações do canal de televisão onde trabalha. O espectador chega ainda antes do protagonista ao domicílio do taxista. Uma conversa entre o taxista e outros afroamericanos indica as coordenadas de uma História de racismo. Um deles diz-lhe que se ele reagisse como "blackman" guardaria o dinheiro, como o devolveu é um "nigger", rememorando a designação que lhes era atribuída como escravos antes da Guerra de Secessão. Estabelecendo o tema do racismo como um divisor de águas, aqueles homens traçam a distinção entre um negro livre (no sentido libertário) e o obediente, sendo que um homem mais jovem acabará a perguntar ao taxista se ele sabe quantas armas e munições aquele dinheiro permitiria comprar. A visita do protagonista, ao bairro apenas habitado por afroamericanos, começa também por mostrar o interesse em lugares reais na instalação da teia ficcional, como veremos com mais detalhe adiante. O

filme fará uso pela primeira vez do *close-up* para o taxista confidenciar ao operador de câmara que só cumpriu o seu dever ao devolver o dinheiro e que a exposição conferida pela reportagem apenas serviu para a comunidade o recriminar. É como se a câmara, através deste dispositivo de aproximação, apontado ao olhar do protagonista, pretendesse obter a verdade, clarificar as reais intenções do taxista, como Kiarostami permitira a Sabzian em *Close-up* (1990) (2). Após o encontro com o taxista, a saída do protagonista do apartamento é agitada por um desentendimento com uma mulher, uma afroamericana, que se diz atriz, mas para a qual Forster não arranja tempo, chamando-lhe "querida" enquanto procura abandonar o compartimento. Ficarão, então, expostas feridas por sarar, dois mundos ainda inconciliados pelo tempo. Outro homem diz ao protagonista que eles andam sempre apressados, como se o tempo deles valesse mais do que os dos negros. Dizem-lhe que uma reportagem, que para o operador de câmara são 15 minutos, para eles significa uma conquista de 300 anos, que mesmo acreditando na virtude das suas intenções, ele é um representante dos exploradores. É uma longa sequência, sendo que a parte final, que corresponde a um adensar do discurso com promessas de violência, apresenta um dos afroamericanos com o olhar dirigido para a câmara, a confrontar o espectador, que pode encontrar no fundo do plano Martin Luther King. Num curioso *raccord*, que lembra as ligações entre episódios longos e curtos de *Mondo Cane*, o filme apresentará uma reportagem, onde mulheres de meia idade treinam tiro ao alvo; o gerente dirá que há um número crescente de licenças de porte de arma desde os últimos tumultos: quem tem uma arma deve saber usá-la.

O trabalho de câmara é notável, sem se circunscrever às coordenadas do cinema direto, mas perseguindo a energia desse conceito. Os enquadramentos e os planos sequências mesmo que ritmados pelos motins e por uma câmara veloz, são rigorosamente desenhados e elegantes no ritmo das passadas das figuras, na procura de não abdicar de diagonais saudáveis. O prenúncio de melodrama, no abeirar do quotidiano do personagem de Verna Bloom e do filho adolescente, mostrará opções de câmara mais convencionais, com o recurso ao plano americano, e um abrandamento do ritmo. Verna Bloom, que Scorsese eternizou como mãe de Cristo em *A Última Tentação de Cristo* (The Last Temptation of Christ,1988), apesar de ter sido professora no ambiente rural de West Virginia, é uma modesta operária da Motorola em Chicago, abandonada pelo marido, que a princípio é sugerido que foi mobilizado para o Vietname. Na aproximação ao domicílio de Bloom começamos por notar a dedicação da câmara ao lugar, um subúrbio sujo e degradado de edifícios de madeira, uma

(2) Close Up (1990) é um filme iraniano, sobre um jovem sem emprego, Ali, que finge ser o realizador Makhmalbaf e acaba por envolver uma inteira família no projeto de um filme, mas o seu jogo será descoberto. Abbas Kiarostami interessou-se pelo suposto burlão e usou o seu cinema para descobrir as reais intenções de um homem, à procura da estima e do reconhecimento social.

degradação urbana ocupada por pessoas reais e atoladas em vários pisos, por crianças que brincam entre o lixo e a lama, um registo, então, da realidade a que o filme se dedica, que mais uma vez nos lembra *Mondo Cane*, nessa ambição de nos aproximar de histórias do mundo temperadas pelo simulacro da ficção.

O encontro do protagonista com Bloom, um tradicional *boy meets girl* de Hollywood, acontece num café da cidade e aproveita as mudanças na vida dos personagens – uma nova relação para ela e a quebra de vínculo com o canal de televisão para ele – para introduzir, então, o melodrama e a partir daqui o filme irá procurar equilibrar-se entre as tensões sugeridas pelo conflito de géneros, como um funambulo que balança entre opções e soluções estéticas. Na cena seguinte, um jantar do protagonista na casa de Bloom e do rapaz, torna evidente a privação da referência paternal, quando o rapaz depois de ter estado em silêncio se refugia na televisão. Essa necessidade de permanentes reequilíbrios fica logo explícita quando constatamos que a televisão está a emitir um especial dedicado aos mártires daquele tempo, os irmãos Kennedy e o reverendo Luther King: o filme terá de balançar-se entre problemas socias e das minorias, mas sem esquecer os conflitos dos seus personagens e a problematização das imagens em todos estes acontecimentos.

O filme usa curtos e certeiros *flashbacks*, como disparos da memória, para introduzir informações sobre os personagens, que se revelam, para lá disso, na relação com os motivos políticos que *Medium Cool* quer debater. Vemos um batizado de um grupo junto a um rio, onde Bloom mergulha o tronco, impelida por um homem, o seu companheiro e espécie de sacerdote, que pouco depois encontramos em conversa com o filho, um discurso que introduz referenciais conservadores e misóginos, que nomeiam o homem como o chefe do castelo, que se impõe à mulher como se ela fosse uma espécie sob domínio, apenas um corpo que pertence ao patriarca. Este padrão puritano, uma herança também religiosa, é então apresentado como um dos ingredientes desta América e das suas dores de crescimento, a partir de uma ruralidade que estoura depois nas cidades e nos seus motins. Uma nação dividida, brancos e negros, homens e mulheres, citadinos e rurais, onde as religiões surgem naturalmente associadas a uma História feita de violência na expansão dolorosa da América. Ainda no domicílio, Bloom e o protagonista assistem a um discurso de Luther King, sendo que na sequência precedente o espectador identificara a imagem de Bobby Kennedy colada numa das paredes, um retrato da orfandade de uma nação temerária. Misto de êxtase religioso com espírito libertário, o reverendo diz que já nada o amedronta, pois ascendeu à montanha, à terra prometida. A câmara salta delicada entre os rostos do par, para encontrar os seus olhares aclarados pela luz suave do televisor, um brilho da fé emanada pela retórica do mártir. Com Luther King a bradar a sua utopia – "free at

last" –, o operador de câmara elenca as próximas páginas do guião de mais um mártir, como se fosse uma *soap opera* com o *plot* desvendado: bandeiras a meia haste, viúvas chorosas e cortejos fúnebres em direto na televisão. Enquanto o protagonista se despede de Bloom, a televisão anuncia *O Desprezo* (Le Mépris, 1963) de Godard. O quotidiano das famílias, as suas referências religiosas e os espasmos sociais, enredam-se numa teia de conspirações que alimentam um *continuum* de renovadas formas, de narrativas debitadas pelos ecrãs.

Se o rapaz encontra uma nova referência paternal no protagonista, esse esboço apenas renovará o ciclo de violência. Acompanhado pelo adolescente, Forster volta à prática do boxe, que se reitera como um dos desportos que melhor exprime a pulsão de destruir, de autodestruição. A par de um discurso em que o boxe se afirma como poder e velocidade, em que o sucesso consiste em rebentar com a cabeça do adversário, Wexler enquadra uma sequência de socos no limiar do plano, devolvidos por um espelho, como se o operador agredisse o espectador. Recordamos, então, uma outra cena ainda no início do filme, um capítulo no cerco das paisagens de violência, em que o protagonista e a namorada assistem a uma prova mista de patinagem num ringue. Enquanto o espectador questiona se os personagens se imiscuíram num cenário real, a audiências nas bancadas sorri e aplaude perante os primeiros mimos trocados entre os participantes da bizarra prova, que nos recorda outro dos ferozes exemplares da Nova Hollywood, lançado nesse mesmo ano: *They Shoot Horses, Don't They?* de Sydney Pollack (3). A violência expande-se a todo o recinto - atletas e público – e, progressivamente, o filme esvazia o som do lugar para o substituir por uma banda sonora jazzística, que intensifica um ambiente de entretenimento instigado pelos acontecimentos, como uma metáfora de uma sociedade. No final da sequência, o casal beija-se e um estranho *raccord* estende esse insinuar de intimidade, numa associação intencional entre sexo e violência, na disposição dos corpos nus, onde às intimidades e à volúpia, o filme junta a banda de som dos confrontos do ringue.

Numa estrutura próxima de outros dois exemplares do cinema direto – *Primary* (1960) e *Gimme Shelter* (1969), que já abordamos –, o filme reserva a ultima porção para a cobertura da Convenção Democrata em Chicago, como quem resolve uma ficção, um filme de suspense, tal como em *Primary* fora o acompanhamento da contagem dos votos nas eleições primárias e em *Gimme Shelter* o final do concerto dos Rolling Stones em Altamont, que culminou no assassinato de um dos espectadores, de Meredith Hunter, por um dos Hells Angels. A convenção, realizada nos últimos dias de agosto de 1968, prosseguiu um período de tumultos e de agitação social por grande parte da América, na sequência dos assassinatos de Martin Luther King (a 4 de abril) e Robert Kennedy (a 5 de junho).

(3) They Shoot Horses, Don't They? Foi um dos grandes sucessos do cinema americano dos anos 1960, uma adaptação do um romance de Horace McCoy, num relato impiedoso e desencantado dos tempos da Depressão e da luta pela vida, através da metáfora de uma maratona de dança.

Haskell Wexler usa um pequeno expediente dramático - a fuga do adolescente - , para juntar no recinto e nas imediações, Forster e Bloom. O parque que envolve o anfiteatro, que o cineasta usa como se fosse um *set* em Hollywood, é introduzido como um festival, um piquenique representativo da contracultura, do movimento hippie e das manifestações contra o conflito do Vietname. A primeira tentativa da polícia dispersar aquela ocupação coincide com a entrada em cena de Verna Bloom, que se destaca pelo vestido amarelo, cor vistosa que várias vezes servirá de sinalização ao espectador como uma brecha ficcional em imagens que registaram, documentaram um acontecimento real. O uso da demanda e da angústia do personagem de Bloom num segundo plano, com outras figuras em primeiro plano e, por vezes, em movimentos opostos, algo que já encontráramos em *Primary* e na figura "ficcional" de Kennedy, para lá de introduzir uma urgência enérgica às sequências também resulta numa colisão entre dois filmes, com Bloom muitas vezes com um pé dentro da ação e outro fora, como uma personagem indecisa, à procura do seu papel no palco de um evento. Antes da chegada dos tanques do exército, o rigor exímio de Wexler permite controlar os enquadramentos da câmara móvel, colocar-nos dentro dos acontecimentos com escalas estáveis das figuras e as diagonais ainda controladas.

Uma montagem alternada coloca-nos nas bancadas a assistir aos acontecimentos no palco do recinto, onde os discursos são intercalados por passeios de bandeiras multicoloridas, música de sopros e gaitas de foles, sorrisos e aplausos. Esta espécie de carnaval, intensifica ainda mais a descontinuidade com os protestos do exterior, uma barragem entre os decisores políticos e uma boa parte da população que não os reconhece como poder orientador, um conjunto de figuras abastadas e decadentes que governa contra eles, ao prosseguirem uma guerra sem sentido no Vietname. No exterior, impõe-se um estado de terror policial, com agressões e pessoas a sangrar, ao qual o filme associa uma música de baile à ameaça de imagens progressivamente mais velozes e instáveis. As investidas dos policias são filmadas muito próximas da câmara e o controlo das diagonais perde-se em escassas cenas, em favor da urgência do registo. Como adiantáramos nos exemplos de filmes com afinidades estéticas, a resolução de *Medium Cool*, um drama a partir de acontecimentos de que já conhecemos o desfecho, demonstra a problematização conferida pelas imagens e pela consequente influência desse olhar na nossa perceção, que passará a associar aquelas imagens a outras histórias, a narrativas que as apartam do real.

O final parece augurar um *happy ending* conforme a prescrição de Hollywood, na elegância do enquadramento de rostos e de imagens espelhadas no para-brisas de um automóvel. Mas, a paisagem do media, a rádio, anunciará a tragédia ainda antes de o espectador receber as imagens. A tragédia

pública é também a tragédia dos personagens e naquele lugar estará uma câmara para a registar. Haskell Wexler guardará um derradeiro plano, para apontar a sua arma ao espectador. À queima-roupa.

2.11 – Uptight

2.11.1 – Parte I: O Denunciante

Em ruas tomadas por sombras e nevoeiro e pelo lixo, um cartaz de uma recompensa pela captura de um foragido solta-se da parede e, pela ação do vento, vai colar-se às pernas de um homem. Mais tarde entenderemos esta sequência como uma insinuação de uma traição motivada pelas forças da natureza, uma mácula que contagiará aquele personagem. Esse homem, o protagonista de *O Denunciante* (The Informer, 1935), é interpretado por Victor McLaglen, um dos atores de eleição de John Ford, quase sempre na correspondência do arquétipo do bom homem: amigo do seu amigo, muitas vezes bobo da corte, de forte complexão física e de grande coração, mestre no exercício da empatia e da compaixão, com queda para o álcool, que serve para promover a socialização, o ajuntamento e a cumplicidade entre homens, que invariavelmente se resolve à pancada.

Ford instalou a trama nos anos 1920 em Dublin, durante a guerra da independência da Irlanda, nas movimentações fora da lei do IRA (Exército Republicano Irlandês), que acabara de expulsar Gypo Nolan (McLaglen), por ele se ter recusado a executar um soldado britânico a sangue frio. Desde cedo o filme instala-nos numa nomenclatura e moral católicas, que decretam o destino do protagonista, como um Judas, um delator que se arrependeu tarde da traição a troco de um punhado de moedas de prata, condenado, assim, ao isolamento e à morte. Filme noturno, de ruas imersas no vício: a prostituição, o jogo e o álcool, moldados por dinheiro sujo.

A neblina a pairar nas ruas, que serve de escapatória dos comportamentos mais ou menos corruptos, é também uma metáfora para o desenho dos labirintos da natureza humana, que conhecerá no primeiro capítulo a traição. A primeira imagem de Gypo, após a denúncia do camarada do IRA, é a de um homem sentado, curvado sobre si mesmo, vergado pela culpa. Pouco depois, consumada a morte do amigo resultante da sua delação, Gypo encaminhar-se-á para o velório, resultado de um efémero alheamento das suas ações. O protagonista sentar-se-á junto da mãe do morto e a câmara de Ford colocá-lo-á do lado da sombra, recortado pela culpa. Prossegue, então, o mergulho no vicio. O dinheiro sujo providencia o álcool para Gypo e para os demais, um vício que produz outros vícios e pecados e que o expõe, a ele que é forte como um touro, nas fraquezas do humano e na fuga à responsabilidade, através da companhia de outros homens, como quem se abriga na ancestralidade da tribo. Se conseguir embriagar o mundo todo, será coroado rei.

Gypo será depois julgado pela cúpula do IRA, sendo que ninguém parece questionar a legitimidade daquele tribunal improvisado. O dinheiro, elemento associado à sujidade do comportamento, servirá de

prova para a condenação à liquidação do homem, que se revelará um covarde, um indivíduo frágil e incapacitado de fazer uso do livre arbítrio, uma criatura que é fechada numa caverna escura como um animal à espera de ser abatido. Perante a ausência das instituições e da lei, o contraditório na narrativa e no destino do individuo dependerá apenas da compaixão das mulheres. Essa caridade cristã teve como primeira intérprete a sua companheira, uma prostituta que teima em esperar por ele, mesmo depois de conhecer o seu destino. Também no julgamento, será a irmã do morto que pedirá clemencia para o denunciante. A culpa atribuída pelo tribunal não se aproxima da dimensão de outra culpa: Gypo colapsará aos pés e sob o olhar misericordioso da mãe do denunciado, a tempo de proferir a confissão que produzirá o alívio da culpa.

O valor da recompensa recebida por Gypo corresponde ao preço de dois bilhetes para os EUA. Essa montra com a viagem para a América voltará com insistência ao filme, como a possibilidade de aceder a um território de sonho, ao admirável mundo novo do século XX. *O Denunciante* surge a propósito de *Uptight* (1968), filme em que Jules Dassin transferiu a trama de Dublin para um gueto de Cleveland, nos dias que se seguiram ao assassinato de Martin Luther King. Curioso paralelo, que desenvolveremos no texto seguinte, da resistência contra o *status quo* promovido pela monarquia britânica e a revolta dos afroamericanos contra o poder opressor e racista da América, a terra prometida.

2.11.2 – Parte II: A Revolta

If you black and gotta work for a livin'
Now, this is what they will say to you
They says, "if you're white, be all right"
"If you was brown, stick around"
"But as you black, oh brother, get back, get back, get back (1)

O primeiro plano de *Uptight* (1968), que perceberemos pouco depois tratar-se do registo de um cortejo fúnebre, indica a data do assassinato de Martin Luther King em Memphis: 4 de abril de 1968. O plano seguinte, enquanto informa que o mártir foi sepultado em Atlanta (Geórgia, sul dos EUA), enquadra um homem com uma câmara de filmar ou fotografar, fazendo desde logo uma associação da história de violência e de racismo com a captação e a difusão de imagens, tomando a câmara como uma extensão do homem, um meio como uma arma para perpetrar os seus crimes.

(1) Excerto da letra da canção Black, Brown and White (1969), escrita por Big Bill Broonzy

Uptight, realizado por Jules Dassin, transportou, portanto, a intriga de *O Denunciante* (The Informer, 1935), da Dublin dos anos 1920 para os dias quentes que se seguiram ao assassinato do reverendo, no subúrbio de Cleveland, a meio de caminho entre a cosmopolita New York e Chicago, a cidade do vício. Dassin, que nasceu no Connecticut e se mudou com os pais na infância para o Harlem em New York, tornou-se um dos grandes cineastas do *film noir*, das nuances corruptas e violentas da cidade, com pelo menos três títulos incontornáveis: *Brute Force* (1947), *Naked City* (1949) e *Night and the City* (1950). O realizador, depois de uma temporada na Europa, inscreveu-se no Partido Comunista Americano durante a Grande Depressão. O seu nome começou a aparecer nas pesquisas do Comité das Atividades Antiamericanas desde 1947, pelo que, à beira de integrar a lista negra, acabou por rodar *Night and the City* em Londres, com a bênção de Darryl F. Zanuck. O cineasta acabou, então, por exilar-se na Europa com uma produção titubeante, mas onde apresenta, por exemplo, o ótimo policial *Rififi*, vencedor da Palma de Ouro de Cannes em 1955. Está, então, carregado de simbolismo e de intencionalidade este regresso de Jules Dassin à América, para realizar um filme dentro da tensão e da carga política de um tempo, que tem um protagonista denunciante na órbita de uma revolta.

A primeira sequência de *Uptight*, estabelecida quatro dias após a morte de King, utiliza as imagens documentais do cortejo fúnebre pautadas por uma voz negra do jazz que repete um lamento, o requiem por um homem que morreu por ela, que morreu por todos eles. As pessoas não cabem na rua, amontoam-se e dependuram-se nos edifícios, com inúmeras câmaras que salpicam a multidão para registar o acontecimento. A montagem é compassada de um modo que nos lembra a transparência *hollywoodiana* e divide os quadros, precisos no tempo e no espaço, entre a carroça que transporta o caixão e *close-ups* de rostos escolhidos na multidão, maioritariamente de afroamericanos. O plano abre e a torrente daquela comunidade alaga as ruas do subúrbio até à cidade.

O jogo das imagens adensa-se na transferência do filme para Cleveland, mediada pela televisão. Ouvimos o discurso de King que continuou a atravessar os tempos – I still have a dream – como a base das imagens do cortejo fúnebre. Já não são apenas imagens de conteúdo documental, a mediação televisiva perverteu-as em outra coisa, numa espécie de ópera, em que o discurso de King participa de um esboço de um guião ficcional destinado a produzir uma comoção no espectador, a partir de um trauma coletivo. *Uptight* providencia uma notável utilização do campo-contracampo, entre enquadramentos da televisão que emite o funeral e os rostos da população afroamericana que assiste à emissão nos bares da cidade. Este dispositivo intensifica o trauma e a emoção expressa por aquele acontecimento, traduzida em olhares que antecipam a revolta; e na rua há megafones que lançam o discurso do mártir. O filme tem evidentes paralelos com *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969) no

enunciar de uma narrativa sustentada em acontecimentos e imagens reais, mas também na demonstração do médium televisivo como um braço do humano, uma extensão dos seus traumas e das suas histórias. Depois de mais de sete minutos, o filme mostrar-nos-á a primeira personagem, pois até aqui podemos considerar que eram indivíduos a partilhar o movimento da História: um afroamericano (Tank, o protagonista) olha a televisão, que está rodeada de um pedaço de pão e de um frasco de medicamentos. Talvez possamos definir este momento como o de transição para uma ficção "pura", sem o suporte das imagens documentais, mas com esses eventos ainda a rebarbarem a mente dos personagens e do espectador.

Uptight reitera um dos eixos de *O Denunciante* – o vício como espelho do humano -, mas fá-lo com cambiantes estéticas. Tank é um homem só e desapossado, que aos olhos dos demais fora um grande homem, desprezado agora, então, pela sua comunidade, com fama de bêbado. Dassin contamina o filme através do catálogo do *film noir* de Hollywood, dos anos 1940 e 1950, e instala o protagonista em ambiente de subúrbio noturno, um gueto que acumula lixo, sombras e tonalidades enegrecidas. Aliás, o episódio que lança o *plot* – um roubo de armas – instala desde logo esse tom do *noir*, através de um homicídio que deixa um vestígio, que serve de ignição para a pulsão que atrai os personagens para a destruição, para os perigos da cidade. Uma comunidade que na fronteira da revolta abandona o esforço de compreensão e de empatia. Ambiente pouco católico, sem espaço para reabilitações, pouco consentâneo, como exploraremos abaixo, com a herança do mártir reverendo.

Tank não refreia o apetite pelo vício e passeia-se, em plano sequência, por montras onde as raparigas de bares *Go Go Girls* se insinuam. Pouco depois, auxiliado pela autenticidade dos lugares, atravessará com várias passadas firmes, e com um sorriso no rosto, uma poça de água suja, à procura de chegar ao fundo do lodo, a assumir com deleite a imersão na imundície. Estas sequências também sinalizam para o espectador uma desistência: Tank abdicara do conflito, para consumar a denúncia. A câmara segue incerta os passos do protagonista, a anunciar um comportamento amoral. O antidoto do personagem para atenuar a culpa surgirá, antes e depois do delito, através da tentativa metafórica de se lavar (como a Lady Macbeth, de Shakespeare) e também o veremos várias vezes sob a chuva purificadora.

Outra tentativa do protagonista, também tomada de empréstimo de *O Denunciante*, é a de conquistar a virtude através do dinheiro. Pouco depois da morte provocada pela sua delação, Tank tenta arrastar todos para o vício, ao pagar a despesa do bar com o dinheiro sujo. Pouco depois, dirigir-se-á ao velório do amigo, e deixará uma quantia generosa para apoio da família, o que o denuncia junto da comunidade e reitera as ações corruptas do personagem desamparado. A sequência do velório, para lá

dos elementos coaptados do filme de John Ford, é intensificada pela escolha da atriz do personagem da mãe do morto: Juanita Moore, que em *Imitação da Vida* (Imitation of Live, 1959), uma das obras máximas do melodrama e de Douglas Sirk, fora a mãe de uma rapariga revoltada pela sua condição de afroamericana, numa rara presença do racismo numa obra do *mainstream* da Hollywood clássica.

A máquina também é um símbolo da opressão sobre os negros. Nas ruas, há manifestações e discursos espontâneos, que insistem que os negros nada possuem: nem trabalho, nem equipamento, nem direitos, nem dinheiro. Numa curiosa sequência, Tank começa por vociferar contra uma imponente siderurgia que lhe levou os melhores vinte anos, para depois confrontar e vencer um *cowboy* mecânico numa feira; o protagonista devolverá, então, essas histórias de violência, na casa de espelhos: da sua figura deformada e do seu plano de revolta formar-se-ão pesadelos para um grupo de caucasianos de classe média.

Uptight está permanentemente a comunicar com *Medium Cool*, como exemplares notáveis da catarse feita em cima das convulsões sociais na nação americana, resultado de forças contrárias no progresso da conquista de liberdades individuais, designadamente da comunidade afroamericana. Na esquadra, polícias comentam as paisagens devolvidas pela televisão, que apontam para 150.000 pessoas no cortejo fúnebre de Luther King. Um dos polícias diz que nunca pensou que "o tipo fosse tão importante". Um afroamericano, espécie de informador, que participa da conversa, responde: "isso é porque ele nunca acharia que um *nigger* fosse importante". O polícia reponde que nunca usaria essa expressão, reiterando a importância das convenções e da linguagem a lidar com os ecos da História, designadamente da América saída da Guerra da Secessão, e da abolição da escravatura. Tal como em *Medium Cool*, também se pensa em dinheiro como forma de chegar às armas, quando se ergue uma barragem insuperável entre a organização armada da comunidade afroamericana (uma equivalência com o IRA de *O Denunciante*) e algumas personalidades influentes e moderadas que continuam a acreditar no diálogo como caminho para o progresso.

O legado de King afrouxa junto da sua comunidade: é tempo de revolta, a violência substituirá o diálogo. Uma jovem afroamericana, irmã do denunciado, rebate o "free at last" do reverendo, como um refrão que ficou gasto, fora do tom, fora de tempo. "De que serve chorar, caminhar e rezar? Para ganhar o coração, o amor dos brancos? Também havia amor no homem que lhe disparou sobre a cabeça? Finalmente livres? Livres para continuar a suplicar". A jovem mulher remata referindo-se a King não como um lutador, mas como um pedinte. A maioria da comunidade decidirá marchar com violência, abdicaram de confiar no tempo. Não receiam a morte na revolta, naquela nação "quando se nasce negro, nasce-se morto", diz um deles. O tempo sem violência, dizem eles, cessou a 4 de abril de

1968, em Memphis. Estas datas surgem como *neon's* em *outdoors* publicitários, a definir um trilho de eventos numa paisagem partilhada pelos mártires da História – King e os irmãos Kennedy, e os mártires de Hollywood – Marilyn e James Dean.

Um plano de forma elíptica que faz a câmara rodar num turbilhão lento desde o balcão do edifício até encontrar no solo a mãe do denunciado, regista não apenas a morte do alvo da traição; este vórtice simboliza, também, o fim do mundo, o definhamento da civilização. O protagonista é detido e depois colocado no centro de um anfiteatro improvisado que servirá de tribuna para o julgamento. Em *M* (Matou, 1931) de Fritz Lang, como vimos na introdução deste capítulo, numa alegoria à ascensão do nazismo na Alemanha, um grupo representativo do submundo do crime, perante a ineficácia da lei, tomava as rédeas do juízo, capturava e decidia a sorte do Vampiro de Dusseldorf, um assassínio em série de crianças interpretado por Peter Lorre. Numa notória afinidade com *M*, também aqui, um conjunto de indivíduos define uma situação de exceção, para invocar qualidades justiceiras, a caminho da barbárie.

Ao contrário do julgamento de *O Denunciante*, em que o traidor apenas recebia a compaixão da irmã do morto, aqui um personagem (Kyle), um afroamericano moderado e maturado, questiona aquele procedimento, como se fosse um mensageiro da herança de Luther King. Perante a condenação à morte, Kyle pergunta se eles são um júri, se alguém lhes conferiu o direito de produzirem um veredicto daquele âmbito. O líder da tribuna responde com o direito de castigar os inimigos, conferido pela revolução em curso. Com Kyle a insistir que, para se produzir um castigo, para se tirar a vida alguém, é preciso evocar uma autoridade, respeitar a lei, alguém pergunta: "qual lei, a dos brancos?" São dois povos apartados, pelos traumas vividos no presente e pela latência de uma História de humilhação e linchamento com que as leis de uma nação pactuaram. Se o pacifismo lhes pareceu uma via, se aceitaram participar nos grandes conflitos do século XX para serem aceites como cidadãos de pleno direito, já não lhes é possível a crença numa revolução que não use da violência, de forma a suster o abuso e a indignidade imposta pela parte privilegiada da nação. Tal como o protagonista de Ford, Tank poderá contar com a misericórdia das mulheres e a bíblia estará num compartimento onde a prostituta e companheira do protagonista lhe atenuará a culpa, mas *Uptight***,** perante a desconfiança nas instituições, tende a valorizar menos a crença, quando comparado com a importância da lei, como o dispositivo de eleição da comunidade na aspiração à igualdade entre os homens.

2.12 – Apocalypse Now: as Portas da Perceção

> Cinquenta anos decorridos sobre a trip de mescalina de Huxley junto a um jardim de Hollywood, numa época em que já viajámos até à Lua e cingimos o nosso planeta com uma cultura de entretenimento mais sufocante do que tudo o que ele imaginou nas páginas de *Admirável Mundo Novo*, talvez não seja descabido pensarmos que a expedição que Huxley levou a cabo aos confins da sua própria mente constitui a derradeira viagem que nos espera a todos, quer por meios químicos, quer por outra porta menos arriscada, a passagem interior para o nosso eu mais genuíno e mais cativante (1).

Eleanor Coppola acompanhou Francis na rodagem de *Apocalypse Now* (1979), durante 238 dias nas Filipinas. Uma espécie de diário de produção, que inclui o registo de várias conversas mantidas com o marido, sem este ter conhecimento. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (1991) servir-nos-á, então, como mediação para trilhar um filme que Coppola apresentou em Cannes, depois de mais de dois anos de montagem: "O meu filme não é um filme. O meu filme não é sobre o Vietname. Ele é o Vietname. É como foi. Uma loucura. E nós fizemo-lo do modo como os americanos estavam no Vietname. Estávamos na selva. Éramos muitos. Tínhamos acesso a muito dinheiro, muito equipamento, e pouco a pouco ficamos loucos" (2).

Orson Welles encenou, em 1938, *Coração das Trevas* (Hearts of Darkness, 1902), numa das emissões míticas na rádio com o seu elenco do Mercury Theatre. Welles pensava tornar o romance de Joseph Conrad como a base para o seu primeiro filme, em 1939. A história narra a viagem de um capitão no Rio Congo à procura de Kurtz, um mercador de marfim. Um homem de ideais, Kurtz, que ambiciona educar os nativos, mas que sucumbe às tentações da selva e enlouquece. Welles interpretaria Kurtz, mas perante a perspetiva montanhosa dos custos de produção, Hollywood deixou tombar o projeto. Coppola fundou a Zoetrope em 1969, na Califórnia, para filmar fora do controlo dos estúdios de Hollywood, e um dos primeiros projetos foi *Apocalypse Now*. Numa fase já adiantada do conflito no Vietname, e com grande presença e contestação no quotidiano da nação americana, John Milius escreveu o guião que apontava para uma rodagem no Vietname, com câmaras portáteis de 16 mm, sendo que a realização ficaria entregue a George Lucas. O projeto acabou arquivado: por razões de segurança, nenhum estúdio alinhou.

Coppola esperou pelo sucesso de vários projetos nos anos 1970 - em que as duas partes de *The Godfather* (1972 e 1974) conseguiram associar êxito financeiro à aclamação da critica e da academia - , para reativar a Zoetrope, sendo que o primeiro projeto seria, então, *Apocalypse Now*. O cineasta

(1) Prefácio de As Portas da Percepção, por J. G. Ballard (p.3)

(2) Edição em dvd de Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (1991), pela Paramount (2007)

transformou o projeto em algo seu, dir-se-ia do seu íntimo, e colocou o seu dinheiro e penhorou os seus bens para garantir um orçamento megalómano, onde se destacava o *cachet* de três milhões de dólares para Marlon Brando, para três semanas de trabalho. Coppola afirmou que o cargo de realizador era, nessa época, um dos últimos estatutos ditatoriais do mundo democrático. O facto de estar a gastar o seu dinheiro, a fazer uso da aclamação conquistada até então, deram-lhe a sensação de ser Kurtz.

A rodagem foi atribulada desde o princípio. Em abril de 1976, Coppola viu as imagens da primeira semana de rodagem nas Filipinas e decidiu substituir Harvey Keitel. Enfiou-se num avião para Los Angeles para convencer Martin Sheen a interpretar o Capitão Benjamin Willard, o caçador de Kurtz. Sheen acabou por aceitar uma rodagem que apontava para 16 semanas na selva, mas estava preocupado com as suas condições físicas: tinha 36 anos e fumava três maços de cigarros por dia, sentia-se velho e cansado e perguntava-se se aguentaria o ritmo. Depois de alguns adiamentos e com a rodagem em bom ritmo, em março de 1977 Sheen sentiu fortes dores no peito e apanhou um autocarro para o hospital, onde o informaram que tinha sofrido um ataque cardíaco e o presentearam com uma extrema unção ministrada por um padre que não falava inglês. Nos primeiros indícios de que a realidade iria invadir o plateau e baralhar os domínios, Coppola ficou mais preocupado com o impacto da notícia em Hollywood do que com a saúde do ator: o médico ter-lhe-ia dito que ele era um jovem, que em três semanas voltaria ao trabalho. Como numa guerra, Coppola mostrou que, mesmo na iminência do desastre (de a United Artists interromper a rodagem), iria sempre avançar. Colocou um duplo de Sheen na sua ausência e logo que pôde readmitiu o ator em tarefas mais leves. Em paralelo, Marlon Brando, um dos grandes trunfos da produção (seria Kurtz), mandou avisar que se recusava a adiar o início da rodagem e que ficaria com o milhão de dólares de adiantamento.

A primeira sequência de *Apocalypse Now* é atravessada por um helicóptero e pelo seu som, que invade o primeiro plano de uma selva. A selva arde em chamas, um inferno na terra, que se mescla com um plano apertado do rosto de Martin Sheen, de cabeça para baixo, permeado por imagens de guerra. Entramos na mente de Willard, a ventoinha do quarto funde-se nas hélices sonoras de um helicóptero, a máquina de guerra que se assemelha a um inseto estranho e perigoso. Abrem-se as portas da perceção. É o enunciar de um trauma, pessoal e coletivo, a que o tema *The End* (3) serve de orientação: um território desesperado, longínquo e antigo, tomado pelo perigo, pela dor e pela insanidade, a que se propõe uma escapada em direção à mitologia do Oeste e à psicanálise de Freud. Grande parte do filme chegar-nos-á da narração dos pensamentos Willard, das suas perceções e

(3) Tema da banda The Doors, do disco homónimo de 1967

fragilidades. "Quando estava aqui queria estar lá, quando estava lá, só pensava em voltar para a selva" (4). Depois de uma primeira comissão, Willard regressara a casa, para depois de poucas semanas voltar, aliciado pelo estado primordial do caçador, mesmo que a geometria das paredes daquele quarto em Saigão pareça apertá-lo, esmagá-lo, como numa das histórias de *Atrocity Exhibition* de Ballard.

À pergunta de Sheen a Coppola - afinal quem era Willard -, Coppola encontrou a resposta num sonho em que o ator se transformava no personagem: independentemente do que filmassem, Sheen era o personagem. Coppola estava a caçar a faceta obscura de Sheen. Na cena do quarto, filmada no dia do 36.º aniversário do ator, Coppola deu pouquíssimas indicações e o ator estava tão embriagado que nem mediu a distância do espelho e acabou por cortar-se. Fora de campo, Coppola gritava para Sheen se mirar no espelho, para observar que bonito astro do cinema ele se tornara, mas também para dar a ver o seu caos interior e enfrentar o seu pior inimigo. Eleanor confessa que receou que Sheen atacasse Coppola, perante a insistência da interpelação abrasiva em que o cineasta desafiava o ator a pensar na mulher e nos filhos, na casa, em como seria perder tudo isso. Naquele quarto, debaixo daquela descarga emocional, na sua fragilidade, Sheen encontrou o homem que poderia matar Kurtz: as imagens de um Sheen embriagado fundem-se com o rosto enegrecido de Willard nas chamas da guerra, um vai e vem indiscernível entre as memórias e uma antecipação da luta pela vida na selva onde reinava Kurtz, que comunicam com um mal interior e uma vontade de regressão.

A reunião em que a missão é entregue a Willard pelas altas patentes militares fede a conspiração. Os olhares na direção da câmara e de Willard estão sempre a evidenciar uma *gravitas* que merece desconfiança, colocam-nos num lugar oculto, são uma projeção da América saída daquela hora do almoço na Dealey Plaza em Dallas, das mortes dos Kennedy e do reverendo Luther King, e que confluiria no abalo do edifício democrático, no caso Watergate. O general que liderava a comitiva fechou o encontro com Willard, apontando a viagem ao coração das trevas: "Nesta guerra as coisas tornam-se confusas na selva. O poder, os ideais, a moralidade antiga e as necessidades militares práticas. Mas, na selva, com estes selvagens, deve ser uma tentação ser Deus. Cada coração humano vive com um conflito, entre o racional e o irracional, entre o bem e o mal, e o bem nem sempre triunfa. Às vezes... o lado negro sobrepõe-se ao que Lincoln chamava os melhores anjos da nossa natureza. Todos os homens têm um ponto de rutura, incluindo nós os dois. O Walt Kurtz atingiu o dele e enlouqueceu" (4).

As Filipinas foram o território escolhido para a rodagem devido às semelhanças com a paisagem do Vietname. Perante a recusa em colaborar do exército americano, Coppola fez um acordo com o

(4) Edição em de Apocalypse Now, na versão Redux, lançada pela Paramount em 2001

presidente das Filipinas, Ferdinand Marcos: a troco de milhares de dólares por dia, garantiu o apoio dos militares, incluindo a disponibilidade da frota dos helicópteros do presidente, enquanto não fossem necessários, pois os comunistas lançavam ataques frequentes para tomar o controlo das ilhas do sul. Nesse permanente dentro e fora, vários dias de rodagem foram condicionados pela necessidade de combater os rebeldes, com um general do exército a gerir em permanência o vai e vem de helicópteros e de pilotos, entre o *set* e a defesa das posições a sul. Na construção do cenário principal, um templo cambojano decadente onde Willard enfrentaria Kurtz, Dean Tavoularis, o designer de produção, confidenciou a Eleanor que o templo foi construído com blocos de argila seca, que pesavam 150 quilogramas cada um. Eram 600 pessoas a trabalhar, algo que em Hollywood seria incomportável, mas exequível ali, com os nativos pagos a um dólar por dia. Um simulacro à dimensão de Hollywood, simulacro verdadeiro como todos, expresso na materialidade.

O filme levava literalmente a guerra, e a destruição, a extensas parcelas das Filipinas. Na incontornável sequência das Valquírias de Wagner, que invadem os céus por ordem do Tenente Kilgore (Robert Duvall), uma porção de floresta é efetivamente destruída pelas chamas, pelo simulacro de napalm lançado pelos helicópteros comandados pela indústria de Hollywood. Se aquela ópera apela ao sublime que o romantismo encontrava nas paisagens da destruição, da ruína e da diluição do tempo, a invasão daquele pátio silencioso é também uma ação representativa da cultura do ocidente, com especial enfase na cultura americana, a nação americana transportada para outro território. A chegada dos helicópteros do lado do mar, a que se seguem as explosões e a floresta em chamas com as cores da guerra é algo para lá do visual, táctil: são imagens belas, imagens surrealistas, imagens que não são deste mundo, imagens saídas de um sonho de Dali. O fito deste ataque era o de permitir o acesso à praia que melhores ondas garantia para o surf. Kilgore não é apenas responsável pelo uso do arsenal de guerra, mas também o patrono da cultura americana: com alguém a soletrar o "Surfin' Safari" (5), os seus soldados são forçados a entrar no mar com as pranchas, mesmo sob uma forte resposta dos *vietcongs*.

Killgore liderava uma divisão de cavalaria que trocara os cavalos e a paisagem americana por helicópteros e pela selva, em mais uma imposição da imagética da nação saída da Guerra da Secessão, como quem instala o *western* no Vietname. Uma imagem de um acampamento noturno protegido pelo recorte das árvores, que remete para um quadro de Raoul Walsh ou de John Ford, é só um introito para o desfiar de iconografia representativa da nação invasora: os chapéus de cowboy, as cartas do saloon para marcar os cadáveres, a corneta usada para ditar o ritmo dos ataques. Na cena

(5) Tema da banda Beach Boys, do disco homónimo de 1962

que antecede a tomada da praia, a cavalaria desfere um massacre operado por munições e explosões. Um vietnamita lança uma granada para dentro de um dos insetos de guerra. Perante isto, Kilgore diz: são uns selvagens. Poderiam ser as palavras de um cowboy a referir-se a uma comunidade de ameríndios atacados no território onde a sua tribo estava estabelecida. No helicóptero de Duvall há uma inscrição – Death From Above. É a máquina da morte que chega, ordenada pelos céus, como um decreto religioso. O helicóptero, como temos visto em outras paisagens ballardianas, é o ícone da guerra: a sua constante presença, o som das hélices, o fumo a negro com tons de vermelho, são metáforas de destruição.

Wherever America goes, they make a big show. Vittorio Storaro, diretor de fotografia, diz que Coppola lhe relembrava sempre que não estavam a fazer um documentário sobre o Vietname, mas sim um grande evento de luzes e de música, pois os americanos produzem entretenimento aonde vão: a ideia de colocar Wagner na cena da batalha é em parte disso, é uma ópera da fantasia primordial característica dos americanos. George Lucas acrescenta: "A guerra tinha um carácter interessante, psicadélico. A cultura estava a influenciar, a infiltrar-se no sudeste da Ásia. Uma estranha cultura americana, onde se adotara o tom de uma guerra tipo *rock n' roll*. As coisas foram mais longe do que se pensava. Durante a guerra, ninguém sabia das drogas, de toda a loucura. Isto possibilitou que fosse feito um filme revelador, (...) onde veríamos a insanidade que aquilo era" (6).

Lance (Sam Bottoms), um dos tripulantes da lancha de Willard, e que tinha sido um surfista famoso nas praias de Los Angeles nos anos 1950, recebe uma carta dos pais onde se relata uma visita à Disneylândia. O remetente: não há nenhum lugar como este, pois não?! Ao que Lance responde para si: é aqui! Bottoms haveria de confessar a Eleanor Coppola que fez grande parte do filme sob o efeito de erva, além de experiências pontuais com ácidos, sendo que na sequência da ponte Do Lung, que foi rodada durante várias noites, houve distribuição de anfetaminas para sacudir a equipa. A ponte Do Lung, limite simbólico da geografia do Vietname, que todos os dias era destruída pelos *vietcongs* para ser reerguida no dia seguinte pelos americanos, é encenada por Coppola como uma sequência de um espetáculo da Broadway ou de Las Vegas, num carnaval de explosões e de luzes. Por estes dias, perante o arrastar da rodagem, da derrapagem do orçamento, a equipa na iminência do desastre celebrava em grande estilo, com fogo de artificio e um *outdoor* a anunciar o 200.º dia de rodagem.

Apocalypse Now fez uso, então, de um volume impressionante de meios, de construção de grandes cenários, numa atmosfera de fim de um tempo de orçamentos extravagantes. No ano seguinte, *Às Portas do Céu* (Heaven's Gate), de Michael Cimino, enterraria os sonhos e a liberdade artística da

(6) Edição em dvd de Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (1991), pela Paramount (2007)

Nova Hollywood, enquanto provocava a derrocada da United Artists, um dos grandes estúdios. O filme, nesse exibir da materialidade, parece ter consciência desse fim eminente, que em breve haveria de ser substituído pelos sonhos digitais de Spielberg e do *Star Wars* de George Lucas.

Em 2001, Coppola relançou o filme com uma nova montagem, que adicionava cerca de 50 minutos à versão de estreia, deliberadamente encurtada no longo processo de montagem, afinada para o sucesso, que deixou de ser uma opção: era necessário, para evitar o desastre da empreitada. *Apocalypse Now Redux* inclui uma nova sequência - a plantação francesa (que abordaremos à frente) e a extensão da atuação das coelhinhas da playboy numa das bases. Na continuação, rio abaixo, da viagem até ao coração das trevas mapeada pela cultura de sucesso e pelo sonho americano, as modelos da playboy chegam de helicóptero a um palco, pequena ilha contígua a um anfiteatro plantado na água. Com Sheen sempre aleado dos restantes personagens e enfiado na sua cabeça, o filme divide-se entre as imagens da sua mente e o contra-campo pontual das ações dos outros personagens nesta espécie de parque de diversões.

Antes da chegada, ouvíramos com os tripulantes da lancha de Willard, um dos hinos do hedonismo daquele tempo, emitido pela rádio como um presente do Tio Sam: *(I Can't Get No) Satisfaction* (7). Um tema dos Rolling Stones, figuras cimeiras da música rock e paisagem dos media e que, apesar de serem britânicos, agarraram os sons das tradições do sul da América, sendo que por isso, os dois tripulantes mais atentos ao tema são afro-americanos, sempre chamados a contribuir nas guerras da nação, à espera de um dia acederem ao estatuto de cidadãos plenos da América. Lemos no rosto do ainda adolescente Laurence Fishburne (Tyrone) - que será o primeiro dos tripulantes a encontrar a morte, a letra de **(***I Can't Get No) Satisfaction*, que grita a denúncia de um excesso de informação inútil, disparada pela rádio e pela televisão, que ao invés de alargar as portas da perceção, apenas condiciona o que ele compra e lhe inibe a moral e os costumes. Os soldados daquela expedição particular trocam dois barris de combustível por umas horas com duas das *playmates*. Mas algo estranho acontece na intimidade dos dois pares, que retrai a atividade sexual daquela geometria: as mulheres, na vontade de serem outras, mostram-se obcecadas com a repulsa dos outros pela sua imagem; os soldados, ao invés da volúpia, procuram repor imagens das suas memórias, de reencontrar no sentido táctil do papel (características distintivas das *playmate*, como a cor do cabelo) que se sobrepõe à pele, a concretizar a superação do ícone na relação com a realidade, da *memorabilia* sobre a carnalidade.

Coppola diz-nos que, por um lado, o filme é uma aventura, uma viagem por um lugar desconhecido;

(7) (I Can't Get No) Satisfaction foi lançado pelos Rolling Stones em 1965, no seu quarto disco de estúdio, Out of Our Heads

mas também se espraia por uma vertente alegórica, filosófica. Eleanor completa: *Apocalypse Now* é sobre a viagem interior de Francis, o seu medo de falhar. Ao esperar que o filme ilumine os factos - o que aconteceu, como aconteceu e como afetou as pessoas participantes-, enquanto está permanentemente a ansiar o desastre da rodagem, que só poderia resolver com o seu suicídio, o cineasta está muito próximo do protagonista de *The Atrocity Exhibition* (romance de 1970, filme de 2000) e do seu projeto científico que promove simulacros para melhor entender os traumas, os pessoais e os de uma época. Este contexto é corroborado pelas declarações em Cannes, em que Coppola parece fazer a catarse de uma rodagem traumática, encontrada no longo processo de montagem do material recolhido. É então um laboratório de ideias, algo que junta a escala e os propósitos humanistas da ciência e da arte, as paisagens interiores e o estado do mundo.

Os jornais faziam manchetes com o "campo de batalha", com o Vietname de Coppola nas Filipinas. O cineasta endereçava respostas para Hollywood: vociferava que nunca pararam de trabalhar, assumia que a rodagem estava atrasada, também devido à escala da empresa, pois tinha pelo menos o dobro da proporção dos seus projetos anteriores, como os dois *The Godfather*; reafirmava que todos os dias travavam uma guerra enorme, com centenas de pessoas no *set* e um *continuum* de problemas de produção. Em maio de 1976, depois das primeiras chuvas, um tufão atingiu as Filipinas. Os rios alagaram as aldeias, foram reportadas pelos menos 200 mortes. Entretanto, a longa sequência de dias de chuva tinha demolido 80% dos cenários: a realidade voltara a apossar-se do filme, a reforçar o simulacro. Enquanto chegavam noticias de mais um trauma da América, na cópia de uma primeira página dedicada ao atentado da trupe de Charles Manson, os técnicos e o elenco, como os soldados do Vietname, foram de licença para casa pelo menos durante dois meses, enquanto se reconstruiam os cenários. Intensificava-se o melodrama em volta da rodagem com Coppola, que ficara nas Filipinas, a cavalgar as notícias de Hollywood, que o adjetivavam como um louco incapaz de gerir os prazos e o financiamento: iria perder tudo, incluindo a sua residência na Califórnia. Mas estas notícias, perspetivadas à distância, revelam-se um combustível para a empresa de Coppola, que afirmou que desistir do projeto seria como desistir de si próprio.

As três semanas de rodagem com Marlon Brando engrossaram a ansiedade, o trauma experimental do cineasta. O ator, que se comprometera a emagrecer, apresentou-se corpulento e embaraçado com essa condição, o que forçou Coppola a esconder a sua figura nas sombras dos monumentos decadentes erguidos pelo simulacro de Dean Tavoularis. Alguns dias depois de iniciarem o trabalho conjunto nos diálogos, o cineasta apercebeu-se que Brando, ao contrário do combinado, não lera o romance *O Coração das Trevas*. As linhas de Kurtz surgiram em grande medida de improvisos de

Brando, nos quais Coppola tinha pouquíssima ingerência. Numa das gravações áudio recolhidas por Eleanor podemos ouvir o desespero do marido: "Por favor, ajudem-me! Isto não funciona" (8). Coppola bradava que o processo escapara do seu controlo e de qualquer racionalidade. Ele estava a criar simultaneamente personagens que ambicionam representar uma guerra traumática para a nação americana e uma viagem pela natureza humana, enquanto lidava com as suas fragilidades e as exprimia para procurar ver nelas algum sentido. Crescia o pânico de o verem como um realizador pretensioso, um idiota armado em professor de filosofia. O cineasta lamentava que ninguém o escutasse, pois pensavam que ele só obtinha resultados em cenários de crise. Faria qualquer coisa para escapar disto, como ficar doente. Confessou que ponderou em lançar-se de uma altura de cinco metros. Podia morrer ou ficar paralítico, mas pelo menos era uma saída. Esta tensão entre o interior e o exterior, entre um fora de campo que está a ameaçar em permanência o enquadramento, revela-se no filme na sequência em que Coppola está a rodar uma reportagem para a televisão e aparece em campo durante breves instantes e se volta para Willard: "não olhes para a câmara, passa como se estivesses a lutar" (9).

Dennis Hopper interpreta um fotógrafo, a quem Coppola escolheu para captar a verdade, uma espécie de mediador (a figura do americano) para facilitar o encontro de Willard com Kurtz. Numa sequência de *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, Coppola diz a Hopper que, ao fim de cinco dias, ele ainda não sabe os diálogos. Depois da enésima repetição da cena, Hopper diz que já não consegue ver nada com aqueles óculos: cada risco é uma vida que ele salvou. Coppola diz-lhe que devia integrar coisas como esta (a história dos óculos) nos diálogos. Hopper responde que não consegue reinventar as falas porque o realizador está sempre a dizer que ele continua sem saber os diálogos dele. Coppola diz-lhe que se ele aprendesse os diálogos, podia depois esquecê-los e reinventá-los. Hopper diz que foi isso que fez, ao que Coppola responde por entre gargalhadas que ele não pode esquecê-los se ainda não os memorizou. Para lá da paródia, a cena ajuda a exprimir a ideia gritada por Coppola, o pedido de ajuda, perante o eminente desastre de quem tinha investido tudo num filme e achar que nada tinha, nem uma história, nem interpretações. Perante isto, Coppola transformou o trauma coletivo dos americanos – o Vietname – no seu trauma particular, para o qual convocou todas as ajudas, como os atores trazerem a suas vidas, o seu mundo interior e as suas fraquezas para o filme.

Antes da chegada ao reino de Kurtz, há uma última sequência, um mergulho na toca do coelho, como um sonho de Lewis Carroll. Coppola pretendia que os seus soldados recuassem no tempo, à medida

(8) Edição em dvd de Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (1991), pela Paramount (2007)

(9) Edição em de Apocalypse Now, na versão Redux, lançada pela Paramount em 2001

que subiam o rio, como um filme da História do Vietname em *flashback*. Na sequência da plantação francesa, o tempo dilui-se. Fundada ainda no século XIX, pela geração dos avós, aquele lugar é uma fantasmagoria, como a luz de uma estrela já desaparecida, captada por um telescópio. É neste lugar que enterram o corpo de Laurence Fishburne, sobre o qual colocam o grande ícone da América, a bandeira, mas aqui esfarrapada, resultado de uma nação dilacerada. Numa mesa iluminada por um pôr do sol, pelo crepúsculo de um tempo, é no estender da hora mágica que várias gerações de franceses, de homens, mulheres e crianças, afirmam que aquele é o seu lugar, construído pelas mãos das várias gerações, como se, perante a extinção de um planeta, tivessem escapado para uma outra galáxia. É um diálogo de colonizador, de colono para colono: os franceses perderam as suas extensões na Segunda Guerra Mundial, a Argélia e a Indochina, mas aquele pedaço de espaço-tempo será defendido, eles têm um propósito, enquanto os americanos estão a lutar pelo maior nada da História, o Vietname. Esta guerra incompreensível será suspensa por um pequeno lapso de tempo, no encontro de Willard com Roxanne, a jovem viúva francesa interpretada por Aurore Clément. Antes de se entregarem à volúpia, a uma beleza táctil no corpo da mulher, há um plano com uma iluminação ténue que os junta a uma paisagem (o rio e a selva) e a uma perceção de um paraíso tão primordial quanto efémero. Ainda no leito, o pensamento de Willard vagueia, assume que não sabe o que fará quando chegar ao fim do rio, mas que anseia começar a caçada a Kurtz.

A tripulação de Willard encontra uma ilha preenchida de templos e altares deteriorados, uma grande catedral a céu aberto, que cheira a loucura e a morte lenta, em que se expõem cadáveres, enforcados e decapitados. Um território vigiado por uma mistura de soldados e de nativos, adultos e crianças, súbditos de Kurtz. Uma idolatria e um líder insondável: lúcido ou louco, ídolo ou sábio, corajoso ou recluso. Revelar-se-á um homem destroçado como nunca vira, pensa Willard: Kurtz é um contentor de todos os horrores, alguém que acedeu ao coração das trevas, para experimentar a empatia pelo terror e pela miséria moral, e que não abdica da verdade, na narração de episódios de barbárie ou na leitura da Time, rodeado de crianças, onde se abre uma fenda do que foi ocultado aos americanos, na incursão no Vietname. O sussurro de Brando num dos encontros com Sheen atribui-lhe o direito, e talvez o dever, de o matar, mas não de o julgar: é um mártir, disponível para o sacrifício. Willard passará por uma purga, uma purificação que o prepara para o grande evento. Kurtz e Willard já não são homens, são semideuses, criaturas de outra estirpe.

No guião de *Apocalypse Now*, o exército de Kurtz era uma tribo de nativos. Em vez de maquilhar cidadãos filipinos, Coppola convenceu uma tribo das montanhas a participar no filme, sendo que havia rumores de que os Ifugao seriam caçadores de cabeças. Eleanor aproximou-se da tribo e conseguiu

autorização para filmar os seus cânticos, histórias e rituais, que envolviam a morte de galinhas e porcos. Depois de muita insistência, Eleanor convenceu Francis (que estava a trabalhar no guião nas pausas da rodagem e do sono) a assistir ao culminar do ritual, onde se sacrificava um antílope: o animal ficava de pé, enquanto os nativos o abordavam de vários lados e lhe desferiam duros golpes de catanas. Eleanor descreveu aquela morte com algo de belo e trazido de outro tempo. A carne do animal foi partilhada por todos, como o dia de ação de graças disse Eleanor, sendo que os Ifugao ofereceram a melhor parte do animal aos Coppola: o coração, oferenda que era normalmente entregue aos sacerdotes.

Voltar-se-á a ouvir *The End* dos Doors, enquanto Brando entra por uma porta preenchida de um fundo branco e da perceção de que nos falavam Ballard e Huxley. No exterior da caverna, rezas, danças e velas acesas produziam uma antecâmara para a decapitação de Kurtz, que Coppola mimetizou a partir do ritual da tribo: uma criatura de tal magnitude só poderia ser sacrificada numa cerimónia honrada e solene, antiga e digna, primitiva e bárbara. Na montagem alternada de Coppola, o antílope é golpeado repetidamente, enquanto a lâmina de Willard entra na carne de Kurtz, que recebe os golpes de pé, como o touro que quase não tem dorso e que só depois de rasgado e aberto, colapsa.

Enquanto a selva e os nativos se ajoelham na passagem de Willard, ouve-se o horror na voz de Brando, nos escritos onde incitava ao lançamento da bomba atómica, ao extermínio. O mundo ficara numa encruzilhada, com a ciência envolvida em algo tão opaco e oculto como as crenças das tribos mais ancestrais. Willard, enquadrado num contrapicado entre as colunas de um templo, acabara de aceitar o pesado legado do trauma de Kurtz.

2.13 – Mulholland Drive: o Acesso ao Nosso Mundo Interior através dos Fantasmas de Hollywood

> Imaginem uma Marilyn Monroe com 80 km de comprimento, deitada de lado, meia enterrada no cimo de uma montanha esboroada, o cume da cordilheira de Santa Mónica, a mata, as flores e as serpentes a contorcer-se sobre o seu corpo, com neblina e sonhos em gestação entre cada curva (1).

O filme *Mulholland Drive* (2001) nasceu dos cacos de uma ideia para uma série de televisão, da qual só sobrou um episódio piloto encomendado pela cadeia de televisão ABC, que se apartou do projeto, pois considerou o material sem ritmo e violento, para além de lhe faltarem elementos reconhecíveis: uma nova *Twin Peaks*, série de 1990, emitida pela mesma ABC. Foi o produtor Alain Sarde quem se interessou por aquelas imagens e desafiou David Lynch a rodar o que faltava. O cineasta produziu outras tantas imagens novas sobre a indústria dos sonhos, propôs-se contar a história de Hollywood a partir de Mulholland Drive: uma estrada de 80 quilómetros, ponto privilegiado de observação de narrativas, episódios e identidades, fantasias e fantasmas que se confundem, ambições e memórias, controlo e transgressões, que rebentam muitas vezes numa violência insuportável, em morte.

Na primeira sequência, um Cadillac preto desce vagarosamente, na noite escura, uma estrada perdida que descobriremos tratar-se de Mulholland Drive, uma variante gigante que abraça a cidade de Los Angeles e que se constituirá como uma metáfora para a viagem ao nosso inconsciente, no acesso aos nossos desejos e motivações, projetados no grande ecrã pela indústria de Hollywood. Um plano sobre a cidade mostrar-nos-á um emaranhado de pontos iluminados, que parecem os terminais nervosos do nosso cérebro, as suas ligações e estímulos. A sequência apresentar-nos-á uma das protagonistas, que começamos por designar por Rita (Laura Harring) e que o espectador passará a associar à noite, à obscuridade. Alternado com o ritmo lento do Cadillac, surge uma aceleração brusca de outro veículo, onde viajam vários jovens em euforia. O momento do embate violento impele a um paralelo com outras histórias de Hollywood, como a colisão mortal de James Dean, em que o acidente rodoviário assume uma projeção fertilizadora, que supera o seu âmbito destrutivo. Aqui, o embate é um paroxismo que abre a porta para a primeira de várias tocas de coelho, com que acederemos às narrativas do mundo interior proposto pelo filme. A sequência termina com um diálogo entre dois detetives. A conversa em tom irónico e quase indiferente, para lá de insinuar que a paródia será uma das ferramentas do filme, coloca o ator Robert Forster em cena, uma garantia da representação da memória de Hollywood: de

(1) David Thompson a descrever Mulholland Drive em Beneath Mulholland: Thoughts on Hollywood and Its Ghosts (1997), p.15

filmes a fecharem o período clássico, como *Reflections in a Golden Eye* (John Huston, 1967) e *Justine* (George Cukor, 1969), mas também da bandeira do Cinema Directo - *Medium Cool* (Haskell Wexler, 1969), em que Forster interpretava o homem da câmara, em colisão com as feridas do Vietname e outros traumas da América e que culminava com os tumultos que cercaram a convenção do Partido Democrata de 1968 (como vimos num texto anterior desta tese).

A sequência seguinte estabelece-se num restaurante, o Winkie's, localizado em Sunset Boulevard, a artéria urbana que rasga Los Angeles, da baixa da cidade até ao Pacífico e que remete para as memórias de Hollywood, fixadas por Billy Wilder em 1950. *Sunset Boulverard* juntava uma diva decadente do mudo, Gloria Swanson, e o seu fiel mordomo, Erich von Stroheim (que fora um dos cineastas iconoclastas dessa Hollywood selvagem e anterior ao código Hays), a um guionista ambicioso, interpretado por William Holden, que acabava pescado da piscina do mausoléu da outrora deusa Swanson. Dois homens estão, então, sentados numa das mesas do Winkie's. Um deles conta um sonho em que o outro homem também aparece. No sonho, nem é dia nem é noite, é lusco-fusco, uma fusão do dia com a noite. É um sonho que provoca medo, e o homem que conta o sonho sabe porquê. Há um homem nas traseiras daquele restaurante: é ele quem está a apavorá-lo, ele vê o seu rosto no sonho e espera nunca mais o ver, fora daquele sonho. Os dois homens saem do restaurante para verificar se o homem está naquele lugar, nas traseiras. Há uma pequena escada no exterior, que os dois homens descem. A atmosfera da banda sonora, como uma névoa, prepara-nos. De repente, uma espécie de assobio e um ruído assoma em simultâneo com um rosto aterrador que invade por um instante o enquadramento. O homem que contara o sonho colapsa, desmaia nos braços do outro. A criatura desaparece. Naquele lugar, nas traseiras de um restaurante em Sunset Boulevard, estão concentrados numa criatura todos os medos, todas as angústias de Hollywood, todos os assombros de milhares de carreiras desfeitas, na terra dos sonhos e dos pesadelos ocultos.

Na ligação entre sequências, Lynch colocou uma pequena cena estabelecida nas suas habituais salas interiores, reconhecíveis desde os labirintos delimitados por cortinas de veludo de *Twin Peaks*. São lugares onde os personagens se desdobram em duplos e onde se movimentam criaturas mágicas, como o anão de *Mulholland Drive*, que gere este universo oculto de realidades paralelas, comandadas pelo onírico. Estes espaços dispõem-se como possibilidades de circulação de ficções, que ameaçam sobrepor-se à *realidade* das personagens. Tal como em filmes anteriores do cineasta, os crimes e a morte propagam-se na zona dos sonhos, e veremos que em *Mulholland Drive* o sonho se liberta do sono: até os mortos sonham.

A chegada de Betty (Naomi Watts) a Los Angeles identifica-a como uma (falsa) oposição a Rita, a outra protagonista. A cena é tomada por uma luz clara, branco sobre branco. Não é uma luz diurna. É dia, mas a luz é intensa e artificial, a luz de um sonho de celebridade, de reconhecimento artístico e de abundância financeira, a que a balada fúnebre de Angelo Badalamenti põe um travão, como que a avisar que aquela luz pode queimar o ecrã e o que está no seu interior. Betty é uma jovem rapariga, uma loira bonita vinda do interior da América (de Deep River, Ontario, saberemos depois). Poderia ser Marilyn Monroe e a sua bagagem de sonhos. Um casal de idosos que a acompanham na saída do aeroporto dizem-lhe que vão ficar à espera de verem a jovem Betty brilhar no grande ecrã. Mas logo a seguir, dentro do automóvel, os velhotes riem, parecem troçar do destino de Betty, como se fossem representantes ardilosos daquele lugar e portadores da fatalidade da rapariga. As palmeiras e o letreiro de Hollywood no topo da colina surgem como contra-campo desta sequência, são a quimera de Los Angeles. Este ardil voltará ao filme como uma pontuação: Betty, com as mãos a apoiar a cabeça e a olhar para cima, precedida de uma imagem solar de uma avenida delimitada por palmeiras, que conduz aos estúdios de uma das *majors*. Mas, o espectador terá progressivamente uma perceção aguçada de que há um fora de campo, umas traseiras de Hollywood, onde se encobrem fantasmas.

Betty instala-se na casa da tia, numa zona residencial nobre, na órbita da colina de sonhos. Será aí que ela colidirá com as memórias de Hollywood através de Rita. A primeira vez que Betty vê Rita, esta é uma imagem turva de um corpo, uma projeção por detrás do espelho baço do chuveiro. Rita confessa ter perdido a memória num acidente de automóvel em Mulholland Drive e o *plot* do filme desfiar-se-á nessa procura, nas veredas da sua memória, que descobriremos serem as feridas de Hollywood. Rita encontrará o seu nome, iludindo a perda de memória, num cartaz de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), protagonizado por Rita Hayworth, com quem ela partilha a voluptuosidade.

Nesse filme inserido no período dourado de Hollywood, com o mundo a sair dos destroços da Segunda Guerra Mundial, um jogador americano (Glenn Ford) é contratado pelo dono de um casino em Buenos Aires, que serve de fachada de um submundo que procura tomar o poder daquela região. Ford, que tantas vezes interpretou o herói americano no espírito dos ideais dos fundadores, serve-se aqui de todas as artimanhas para ascender a braço direito do patrão. Hayworth surgirá, então, como a esposa do patrão e rapidamente, na primeira cena que a junta a Ford, percebemos que os dois tiveram uma relação amorosa, recentemente quebrada. O filme constrói o protótipo da *femme fatale* do noir: Gilda na superfície é uma especialista a arrastar homens para a volúpia e, consequentemente, para a desgraça, numa cidade tomada pelo jogo, pela corrupção. O pensamento de Ford confidencia-nos que odeia tanto aquela mulher que isso até está no ar que respira. Gilda, pouco tempo depois, dirá ao seu

antigo companheiro na América, que o odeia tanto que seria capaz de se destruir para o arrastar com ela. Quando já é evidente para o espectador e para os outros personagens que afinal aquele ódio é um amor latente que o par não consegue desfazer, Rita Hayworth canta *Put The Blame On Mame*, onde confronta a América e o seu moralismo (2). Gilda não é apenas uma mulher, é um desdobramento que ilude a culpa e a moral, é a imagem da corrupção e da volúpia enquanto oculta um grande amor, o decoro e a virtude, que só no fim da trama passará do invisível para as ações. Hayworth e as suas vidas, a que o cinema assegurou um *continuum* que ilude identidades, espaço e tempo, é uma senha para *Mulholland Drive*, uma influência sobre a obra de Lynch, que conduz esta ascendência pelas suas salas de espelhos numa atualização do *film noir* em que os corpos, a volúpia, são protagonistas: a dupla Betty e Rita, a solar e a noturna, a inocência que deseja a corrupção.

Se a aparição das personagens femininas evidencia que Lynch quer contar as histórias de Hollywood, a presença em cena do personagem de Adam Kesher, o realizador interpretado por Justin Theroux, põe-nos a olhar para *Mulholland Drive* como um documentário do primeiro século de Cinema na América. Uma reunião junta Adam e a sua *entourage* aos financiadores de um filme, uma dupla de representantes da máfia, que pretendem impor a escolha da protagonista. O realizador estrebucha. A cena cresce numa tensão alimentada por *close-ups* dos olhares, misto de paródia e violência, que culmina com um dos financiadores (Angelo Badalamenti) a vomitar num guardanapo o café que lhe fora servido. Os elementos da equipa de Adam procuram pacificar a reunião, enquanto que Badalamenti repete como um eco: "this is the girl" (Camila Rhodes). Adam diz que aquela rapariga não entrará no filme dele, ao que um dos italianos responde que o filme já não é dele. Esboça-se assim um dos temas fundamentais da história de Hollywood: o controlo dos filmes, a integridade artística das obras, a tentativa de impor uma autoria.

Em fuga e já no exterior, Adam vandaliza a limusine dos irmãos Castigliane. Mas fica evidente para o espectador que o realizador está a lutar pelo controlo de algo muito maior do que ele, um poder intransigente, déspota. As decisões chegam de salas interiores, vedadas por envidraçados, quase sem troca de argumentos, com o uso de uma linguagem mínima, e governadas pela criatura mágica, o anão que, tal como as bruxas de Macbeth, define o círculo místico de Hollywood. Entretanto, a produção do filme é desmantelada, sem consultar o realizador, que em simultâneo vê a sua vida a desabar: é expulso de casa e ridicularizado pela mulher adultera e a conta bancária some-se. Adam é, entretanto, aconselhado a encontrar-se com o Cowboy, em Beachwood Canyon, lugar remoto, a salvo

(2) Um excerto elucidativo da letra de Put The Blame On Mame (1946): When they had the earthquake in San Francisco / Back in nineteen-six / They said that Mother Nature / Was up to her old tricks / That's the story that went around / But here's the real low-down / Put the blame on Mame, boys / Put the blame on Mame / One night she started to shim and shake / That brought on the Frisco quake / So you can put the blame on Mame, boys / Put the blame on Mame

dos vícios da indústria e da cidade. O realizador, a princípio incrédulo, alinha na paródia e em breve perceberá que está ali, naquele representante da herança de Hollywood, o único que pode redimir o artista e dar-lhe a chave para resolver o enigma. O Cowboy dir-lhe-á: "A atitude de um homem revela até certo ponto o tipo de vida que virá a ter". Num tom surrealista, mas também filosófico, a conversa coloca na balança a intransigência artística e o poder dos financiadores. Num espírito de negociação, de uma prudência que terá prevalecido inúmeras vezes em Hollywood, a sensatez do Cowboy acalma a fúria autorística do realizador; o Cowboy dir-lhe-á que, se ele emendar a atitude, ainda irá a tempo de embarcar na carruagem. O realizador declina, assim, o trauma que associa vida e arte, abdicando do peso da liberdade. Vê-lo-emos um pouco depois na rodagem. Adam anuncia "this is the girl", enquanto se ouve "I Told Every Little Star", um tema que remete para a inocência e a doçura dos anos 1950 (algo reiterado pela filmografia de Lynch), da esperança saída da guerra e da implantação do sonho americano (com a opressão dos anos Eisenhower na outra face da moeda), antes de a América entrar nas convulsões dos anos 1960 e das suas paisagens mediáticas.

Outro dos eixos de *Mulholland Drive* é o elogio do simulacro, do artifício como sendo a essência do mistério das imagens de Hollywood. No desfiar de metáforas, Rita, enquanto lacrimeja, diz a Betty que já não sabe quem é, honrando as memórias de inúmeras perdas de identidade determinadas pela indústria dos sonhos. Pouco depois, dentro da mala de Rita, as duas mulheres encontram uma grande soma de dinheiro e uma chave azul. Estes enigmas que conduzem grande parte dos espectadores à procura de explicações da trama e das direções destas estradas, pedem um outro espectador, disponível para deambular pela sala de espelhos, para um jogo irónico e denso, mas que será recompensado com um conjunto amplo de significados e significações, de leituras tão provocantes quanto cristalinas, recorrendo à habitual gramática de Lynch: oscilações de ritmo, divagações da narrativa, ausência de realismo nos diálogos e explosões inusitadas de violência.

A sucessão de simulacros será precedida por uma passagem pelo Winkie's de Sunset Boulevard, que se confirma como um espaço venerado onde se depositam os mitos. Rita recorda-se ali de algo, talvez o seu nome seja Diana. Entramos depois numa cena a decorrer: Betty prepara-se para uma audição contracenando com Rita. A sequência a princípio parece estar a falar dos personagens delas, num dentro e fora que intensifica a revelação de que se trata afinal de uma situação tensa entre dois amantes, que quase se agridem na separação. Pouco depois, na audição, imbuídos de uma paródia que satiriza o sistema hollywoodiano, todos parecem estar a *representar* os seus próprios papéis: o produtor gentil, o realizador artista e distante, o ator galã e a jovem atriz, inexperiente e cândida. Então, Betty encaminha a cena para uma oposição de tom do que havia ensaiado com Rita. A expulsão do

amante transforma-se em insinuação de volúpia, de corpos que se roçam para terminar numa troca calorosa de beijos, que atribui uma equivalência entre sexo e violência e a repetir o que já sabíamos, que a ambiguidade de Hollywood produz pactos com a doçura e o negrume, o sonho e a angústia.

Rita, tomada por um pesadelo, murmura numa repetição circular: "*silencio*... *no hay banda*...". A câmara instável e apressada percorrerá um parque de estacionamento deserto a acompanhar a entrada das duas protagonistas no *Club Silencio*. No interior do teatro antigo e decadente, alguns espectadores e um palco com uma cortina de veludo vermelho, que Lynch usa como imagética de abertura, de introdução ao espaço do inconsciente. Um apresentador anuncia com ferocidade o simulacro: "*no hay banda*, tudo o que ouvimos é uma fita gravada". O homem que se move como um prestidigitador, lança relâmpagos que atravessam a audiência enquanto vocifera que tudo aquilo é uma ilusão. Entretanto, chega ao palco a *La Llorona* que honra as raízes hispânicas de Los Angeles: a cantora Rebekah Del Rio. Ela canta e chora o amor, a dor e a separação. A emoção trespassa as duas protagonistas, que estão juntas, de mãos dadas na plateia. *La Llorona* desmaia, mas continuamos a ouvir a sua voz dorida, despida de qualquer música, cantada à capela por um fantasma. Betty e Rita choram, abraçadas. Já não é apenas a suspensão da descrença a que associamos a eficácia da ficção, é uma emoção saída do artificio de uma montanha russa de emoções de uma ópera. O simulacro voltará ao filme na apologia ao artificio do estúdio. Já com outras identidades e próximo do desfecho da narrativa, Adam e Rita estão dentro de um automóvel, cercados pela parafernália técnica da rodagem e um bloco de apartamentos, parte de uma cidade inventada num estúdio que se enche de ilusões, a partir de uma caixa negra e vazia. O artificio é mais uma vez intensificado pelo dentro e fora da cena, pelo jogo com a *vida* dos personagens. Na escuridão, uma luz ténue permite assistir aos acontecimentos no rosto de Betty: desilusão, ciúme, inveja e dor da traição, perante o ensaio de um beijo e da ternura entre Adam e Rita.

A busca pela identidade de Rita (que talvez seja Diane) prossegue conduzida por um itinerário de táxi que enquadra de modo inquieto, com ângulos desviados da geometria benigna, as palmeiras agora despidas de Los Angeles, numa indicação de mau agoiro, de que há poderes que se esgrimem no espaço oculto. Betty e Rita entram numa casa, para dentro da escuridão, espécie de buraco negro, em mais um mergulho na toca de coelho. No interior, o cheiro a morte pressagia um corpo enroscado numa cama, envolto na penumbra, numa forma que replica o cadáver de Marilyn Monroe, quando foi encontrado e fotografado pela polícia, na madrugada de 5 de agosto de 1962. A atriz tinha apenas 36 anos. As duas mulheres abandonam apavoradas a casa e um plano enquadra-as de frente, com a imagem a multiplicar-lhes o contorno dos rostos, como se procurasse fixar e sincronizar as identidades,

o tempo e os lugares, por onde estes *doppelgänger* se movimentam. Depois de Betty auxiliar a transfiguração de Rita numa loira platinada, assistiremos à fusão das duas metades. No estabelecimento de relações intemporais entre a vida e a morte, a volúpia entre as duas mulheres juntá-las-á como dois polos que se atraem e perseguem, duas faces inseparáveis, coexistentes. São criaturas mitológicas que personificam dualidades e disputas antigas, entre o Bem e o Mal, o dia e a noite, as luzes e as sombras, a virtude e o desejo: a doce Betty, os seus sonhos e aspirações, e Rita, a instigadora de pesadelos e de memórias perdidas.

O cinema detém a faculdade do tempo - da elipse e da *durée* -, de o atravessar sem concessões e voltaremos a descer Mulholland Drive no mesmo ritmo indolente da abertura do filme, com Naomi Watts (agora Diane) no lugar de Laura Harring (agora Camilla, a rapariga escolhida para o filme). Um pouco antes, Lynch tinha colocado a inscrição Parte III, em mais uma provocação que assinalava a resolução da narrativa, enquanto convidava o espectador para a derradeira imersão, sob a influência de Lewis Carroll. "Rapariga bonita, tempo de acordar", murmura o Cowboy. A réplica do cadáver de Marilyn é, então, interpretada por Naomi Watts, que nos facultou o seu mundo interior: acedemos aos seus sonhos, à projeção de um fragmento surrealista ou a uma sessão de psicanálise. Hollywood é, então, um espaço de um *continuum* de identidades e universos comutáveis. A solar Betty era afinal Diane, uma permuta determinada pela memória e pelo pesadelo, que também se expressa no lugar: a residência luxuosa da tia recebe como reverso uma casa lúgubre e decadente, um espaço apodrecido por um século. O sexo entre as duas mulheres, outrora terno, transforma-se numa confrontação, violenta e usurpadora. Camilla há-de encaminhar Diane por um carreiro de um bosque até a uma festa, em mais uma metáfora para o filme se mostrar como um atalho para a história de Hollywood. A outrora mulher amnésica é agora disputada por todos. Depois de sacudir o peso da memória para Diane, Camilla exibe a volúpia e o sucesso, insinua-se como se fosse Rita Hayworth. O realizador Adam, ao lado de Camilla, também fica enquadrado pelo triunfo, depois de escapar às ambições de iconoclastia. Em contra-campo, encontramos Diane: a rapariguinha do interior da América, que fracassou e será devolvida ao anonimato; ou a mártir, se deixar um belo cadáver, depois de Hollywood lhe proporcionar um suicídio ou uma feérica colisão de um automóvel.

Lynch guarda uma coda para *Mulholland Drive*. Nas traseiras do Winkie's em Sunset Boulevard, a estranha criatura, o guardador das angústias de Hollywood, segura uma caixa azul onde estão depositados os pesadelos de Diane. Uma luz, que se transforma em negrume por entre vapores de morte, é um requiem a impedir-nos de olvidarmos Marilyn e o seu trauma. O trauma coletivo de uma morte por decifrar.

2.14 – O Artifício e a Verdade

2.14.1 – Parte I: New York, New York

> I loved the idea of two creative people in love with each other, who care about each other, but because of something in them, that has to do with their creativity, cannot live together, cannot be together in their lives (1).

A dupla de produtores Irwin Winkler & Robert Chartoff, que iniciou uma parceria no fim da década de 1960 e que se estenderia por 25 anos, começou por trabalhar à margem dos estúdios, a contratar para a escrita de argumentos jovens realizadores saídos das universidades da Califórnia e Nova Iorque, para depois selecionar os projetos para desenvolvimento junto das *majors* de Hollywood. Um dos projetos, *New York, New York*, sobre o período dourado das *big band*, interessara especialmente a Winkler, como se verificou posteriormente com a realização por aquele de *De-Lovely* (2004). Martin Scorsese, que tinha saído com alguma notoriedade da estreia de *Os Cavaleiros do Asfalto* (Mean Streets, 1973), ouviu Winkler mencionar o projeto do musical numa entrevista e tê-lo-á agarrado na hora. Scorsese viu em *New York, New York* (1977) uma oportunidade para lidar com um legado, com as memórias de infância e juventude marcadas por uma saúde débil e divididas entre o quarto com vista para as ruas de Little Italy e o refúgio no cinema, onde os musicais do pós-guerra, frenesins fantasistas fabricados na exuberância dos estúdios, trespassados de cores e de códigos, ocuparam um lugar privilegiado. Um filme, então, que Scorsese desejava como uma combinação dessa herança, com a produção do tempo em que ele e os outros *movie brats* (2) começaram a fazer cinema. Nesta premissa e no filme de Scorsese, associado a *Assim Nasce Uma Estrela* (A Star is Born de George Cukor,1954), angariamos material para esta e para o texto seguinte, esta parte mais inclinada para Scorsese, Robert De Niro e Liza Minnelli, a próxima para Cukor, James Mason e Judy Garland, mãe de Liza.

Uma chuva de pequenos papéis em Manhattan, era o *V J Day* (3), o Japão rendia-se e a Segunda Guerra Mundial findava: Scorsese arranca com a celebração do artificio, um estúdio preenchido de figurantes e uma câmara em movimento, acelerada pela *big band*, que articula os festejos e os corpos que dançam, numa progressão hiperbólica que termina com pares de homens, num canto do plano, que se agarram e empurram, a estender a violência até ao fora de campo. Pelo meio, o *boy meets girl*:

(1) Em entrevista na edição em dvd de New York, New York, Martin Scorsese esclarece que um dos eixos do filme é a incompatibilidade entre a vida criativa e sentimental dos seus protagonistas. Edição da MGM de 1993.

(2) Conjunto de jovens realizadores da Nova Hollywood, que se impuseram no final da década de 1960 e inicio da década de 1970 e que assumiriam o poder criativo depois do definhamento da Hollywood clássica

(3) Corresponde ao dia 15 de agosto de 1945, data de rendição do Japão, que conduziu ao fim da Segunda Guerra Mundial

Jimmy (De Niro), chegado da guerra, a tentar levar alguém para a cama, Francine (Minnelli) a procurar suster os ímpetos dele, como fará ao longo de grande parte do filme. O espectador descobre com Francine que Jimmy é músico, numa audição num bar e, pela primeira vez, ela irá salvá-lo, ao colocar a sua voz suave e elegante, por cima da fúria do saxofone dele. Tal como em *Assim Nasce uma Estrela*, o tema que Minnelli canta *You Brought A New Kind Of Love To Me* (4) - será o primeiro exemplo de que as canções, e os números musicais, poucas vezes servirão o propósito de leveza e alienação da narrativa, para constituir, pelo contrário, um prenúncio para os conflitos conjugais a desenvolver.

Como referiu Scorsese, a ambição maior de *New York, New York* seria associar a composição de cada um dos planos ao propósito de expressar a condição humana dos dois protagonistas. Foi contratado para *design* de produção o catedrático Boris Leven, que tinha trabalhado com Robert Wise, George Stevens, Preminger e Siodmak, entre outros, numa tentativa de repor técnicas e processos da velha Hollywood, que encontrou obstáculos, como na utilização do *tecnicolor*, que tinha sido usado pela última vez em *O Padrinho* (The Godfather, 1972). As figuras de Jimmy e Francine caminham sobre dunas de neve, envoltos por uma densa barreira de árvores esguias que escondem um céu alaranjado. Apesar da abstração do estúdio, aliás devido à tensão de toda esta parafernália que compunha os planos, combinada com os diálogos apontados ao tenso reencontro do casal, esta cena resulta num dos exemplos maiores da ficção, quando o invisível, como uma extração das emoções dos personagens, se revela. Leven olhou para o estúdio como uma caixa negra, a preencher de ideias, uma realidade paralela com maquinações como as que fascinaram o jovem Scorsese, quando este descobriu que os carros estavam libertos de estradas e deslizavam no *set*, que aquelas roupas não pertenciam às pessoas e que eram atores e figurantes, rodeados de cenários e adereços, quem disputava a atenção de espectador, e que havia um fora de campo, mais espaço para organizar, com luzes e gruas que moviam câmaras enormes.

A vontade de conflito, uma das assinaturas do italo-americano, coloca o par em disputa permanente, mas eles casam-se, em mais um ato impulsivo dele, como se tudo fosse uma criação artística, servida pelo excesso. A conjugalidade começa a fraquejar, quando é a voz de Minnelli que garante a continuação da digressão da orquestra liderada por De Niro, e este repreende-a num ensaio por ela dar uma indicação à orquestra: na ascensão dela, como anunciara o rouxinol da canção, ele força a sua condição de líder e de homem, ela cede, como uma rapariga mais preocupada em defender a relação.

(4) Um excerto da letra de You Brought A New Kind Of Love To Me (1976) : If the nightingales / could sing like you / they'd sing much sweeter / than they do / 'cause you brought a new kind of love / to me... / If the sandman / brought me dreams of you / I'd want to dream / my whole live through / 'cause you brought a new kind of love / to me... / I know that I'm a queen / you're a king / still I understand / that underneath it all / I'm a girl and you / you're a man / I would work and slave / my whole life through / if I could hurry home to you / 'cause you brought a new kind of love / to me...

Será num corredor mal iluminado, com as duas figuras sombreadas pelo artificio do estúdio, que Francine anuncia a gravidez; a princípio abraçados, logo ficam em cenas opostas: para Jimmy, aquela gravidez é um embaraço, por dificultar a digressão da banda e contrariar o seu reconhecimento artístico; Francine recebe estes sinais como um embate, ela que ambiciona da vida outra amplitude, como mulher, mãe e cantora. É mais uma separação que é também um ponto de viragem: De Niro fica com a banda – mais tarde dirá que se não puder tocar, criar música, ele não serve para ela nem para ninguém, o saxofone é a coisa mais importante para ele – e Minnelli regressa à cidade, estamos a meio do filme, o espectador questiona se haverá finais felizes e começa a olhar para *New York, New York*, mais como um melodrama do que um musical.

De Niro, a espreitar na porta, surge refletido num espelho que duas mulheres tentam colocar na parede: se as saudades de Francine correm para ele, o regresso de Jimmy através da imagem exígua e distorcida, oferecida pelo plano, antecipa o esvaziamento da relação. A criação artística não pactua com a conjugalidade, como dizia Scorsese, e passamos a olhar para Minnelli como uma atualização da personagem de Judy Garland em *Assim Nasce uma Estrela*, na necessidade de cuidar de De Niro, perante a sua dificuldade em impor-se fora de uma comunidade de músicos do Harlem, da mesma forma que Garland cuidara de Mason, vedeta em decadência acelerada pelo álcool e pelo êxito da jovem cantora que ele descobrira. Winkler confidenciou a obsessão de Scorsese em rodar nos estúdios da MGM (como aconteceu), mas também em ocupar os estúdios de produção usados por Vincente Minnelli, como uma ode aos musicais do cineasta, mas também como uma vontade de possessão desses elementos que o cineasta estendeu a Liza Minnelli, filha de Vincente e Garland, como um produto do cinema clássico, pelo que, conforme lembram as crónicas, os dois se terão envolvido durante a rodagem e experimentado as dificuldades de uma relação tensa (como um filme fora do filme, um tema pessoal para o realizador e a gestão das vidas criativas do par), com cocaína pelo meio, uma adição que quase matou o cineasta depois da frustração pelo fracasso de *New York, New York* nas bilheteiras, que só conheceu a redenção quando De Niro lhe ofereceu um livro sobre o boxista Jack La Motta, do qual sairia *O Touro Enraivecido* (Raging Bull, 1980). Associado ao sufoco do estúdio, a essa ostentação montada perante o espectador, Scorsese e principalmente De Niro experimentaram o improviso em várias cenas, com muitas delas a exigirem a presença de técnicos e inúmeros figurantes no *set*, o que adicionou tensão na rodagem, num filme em que a violência se enuncia a cada sequência, como sintoma da tal fúria da criatividade, que encontra um bom exemplo na cena do bar que termina com Jimmy a espernear enquanto é empurrado ao longo de um túnel delimitado por

barras de luz branca que criam um efeito de voragem, que arrastam a cabeça do espectador para disputas entre De Niro, Pesci e outros bons rapazes (5).

A composição de *New York, New York*, o tema, será o prólogo para o tom melancólico do que restará do filme, como uma ressonância do final crepuscular de *Assim Nasce uma Estrela* na casa de praia de Malibu (como veremos no texto seguinte), e representará o canto do cisne da relação: Jimmy de tronco nu ao piano e Francine de roupão abraçada ao peito dele, uma luz madrugadora e horizontal ao par, que articula as palavras com a melodia. A canção, composta para Liza Minnelli e para o filme por John Kander e Fred Ebb, não teve na época o devido reconhecimento (não foi nomeada para os Óscares, por exemplo), tendo sido gravada dois anos depois por Sinatra, que se apropriou dela e a transformou num sucesso e no *standard* proporcionado pelo tempo. Assim nascia uma estrela, Francine assina um contrato para o lançamento de um disco e procura partilhar essa felicidade com Jimmy no bar do Harlem, mas ele, incapaz de lidar com o sucesso dela, impede-a de subir ao palco, através da cólera do som e dos movimentos do seu saxofone, um excesso, nos píncaros do melodrama, que continuará pouco depois no carro, quando Jimmy amaldiçoa a criança por ter interrompido a digressão da banda. A separação ocorre simbolicamente nessa mesma noite, pouco depois do nascimento de Jimmy, o filho que De Niro escolhe não ver, com a presença de cores frias a imporem ao melodrama uma gradação que substitui a disputa pela melancolia, como num fragmento do romantismo em que nascimento e morte coexistem.

No inicio dos anos 1980, *New York, New York* foi relançado com uma duração de cerca de 160 minutos, quase meia hora a mais relativamente à versão decepada, distribuída após o falhanço da estreia, o que permite assistir à sequência integral de *Happy Endings*, cerca de 15 minutos de reverência, que Scorsese assume, a vários musicais do período clássico de Hollywood (6), onde os números musicais, até pela sua duração, suspendem a narrativa e a sua carga dramática, enquanto procuram fazer uma síntese das personagens e das suas motivações. Antes do número musical, um breve reencontro do par - mais uma vez mediado pelo espelho, em que um olho de Francine ocupa metade do plano e Jimmy é apenas um rosto entre um emaranhado de várias figuras - não permite finais felizes, na antecâmara do próximo texto, dedicado a *Assim Nasce uma Estrela*.

(5) Referência a vários filmes realizados por Martin Scorsese, com a participação de Robert De Niro e Joe Pesci, nomeadamente Tudo Bons Rapazes (Goodfellas, 1990).

(6) Nomeadamente, Os Sapatos Vermelhos (The Red Shoes, 1948) e Um Americano em Paris (An American in Paris, 1951)

2.14.2 – Parte II: Assim Nasce uma Estrela

"A Star is Born is almost an epic about the difficulty of a relationship between two people who are very creative, dealing with celebrity, dealing with their own creative fulfilment and satisfaction, and everything fighting against them. That film crossed between these things in a way that had production design that, at times, was quite realistic, in a way. It was a different approach. Almost a documentary epic, particularly the backstage sequences, and the studio sequences" (7).

O encontro de Norman Maine (James Mason) com Vicky Lester (Judy Garland), em *Assim Nasce uma Estrela* (A Star is Born de George Cukor, 1954), acontece nos bastidores, quando Mason embriagado procura invadir o palco, onde Garland cantava na frente de uma *big band*. A extensa sequência induz um excesso de movimento e de cor, a traduzir a embriaguez de sucesso do protagonista que a todos empurra, por entre as luzes disparadas pelos fotógrafos que reiteram a desordem do comportamento de quem se diz adorado pelo público. Como a filha Liza fará com De Niro em *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), Garland será a única parede a suster Mason, que procura obstinado o centro do palco, sendo que a ação de Garland os arrasta para o canto, onde o movimento cessa e eles se olham, envolvidos pela sombra. Como adiantara Scorsese, um dentro e fora, os bastidores da realidade e o palco da imitação da vida, luz e sombras, êxito e ruína, uma elegia, que é também um documentário, da Hollywood dourada. A sequência termina com Mason nos camarins a agradecer a boa conduta de Garland, "as legiões e os códigos que zelam pela nossa indústria também ficarão satisfeitos", diz-lhe.

São dois mundos apartados que o par se esforça por juntar. Apesar do sucesso e da veneração do público, Norman é um solitário que percorre noites e bares a engatar atrizes que se encontram sob contrato dos estúdios, um galã, com reputação de irrascível, que não encontra satisfação no trabalho, nem fora dele; Garland e uns quantos músicos, que trabalham em bares e depois disso esgotam o cansaço na Sunset Boulevard a tocar até de madrugada, não dispõem de dinheiro nem notoriedade, mas são compensados pela música que fazem. Mason descobre o talento de Garland com a mesma estupefação com que De Niro abrandou a fúria do saxofone para ser salvo pela elegância da voz de Minneli. Garland canta encontros felizes, um amor sem igual e a tristeza da despedida e, como formulamos no texto anterior, as canções são como um oráculo da narrativa, informação verosímil que nos é passada, como num *thriller*, que faz com que espectador saiba mais do que os personagens, que

(7) Em entrevista na edição em dvd de New York, New York, Martin Scorsese estabelece uma clara ligação temática entre o seu filme, New York, New York e A Star is Born, na obsessão de expor a incompatibilidade entre a vida criativa e sentimental dos protagonistas, utilizando os recursos e a escala do estúdio na obtenção de um tom paradoxalmente realista, nas altercações entre os personagens principais. Edição da MGM de 1993.

lhes conheça previamente o destino. Mason arrasta Garland para fora do bar para lhe dizer que ela é uma grande cantora, que sentiu um arrebatamento a ouvi-la, algo que só se experimenta num bailado, ou quando vemos um pugilista que se prepara para a estocada final. Ao fundo do par, as luzes da cidade, a anunciar o sucesso dela. Nessa noite, em que ele a desafia a deixar a banda, a aventurar-se no rasto do sucesso, Cukor cruza imagens do quarto modesto dela num pequeno hotel (mal iluminado, uma pequena cama) e os aposentos sumptuosos dele, com uma enorme leito e cortinados que abanam, e Mason a circular como um faraó, enquanto bebe. Ele consegue insuflar-lhe uma ideia de sucesso, que ela não almejara até ali: a promoção da carreira dela será uma forma de quebrar a insatisfação dele, resultado da sua estagnação e decadência.

Garland, no seu primeiro dia nos estúdios, fica no centro de uma espécie de consultório, rodeada de homens vestidos de bata branca, que lhe avaliam o rosto – o problema são as sobrancelhas à Dietrich e um nariz imperfeito – e, a partir daqui, o filme adquire uma nova camada, um jogo irónico, um comentário ao percurso problemático de Judy Garland dentro e fora do *show business* e à sua dificuldade em impor-se num tempo dominado pelo *star system* (8). Contratada pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) em 1934, Garland teria, cinco anos depois, aos 17 anos, o seu primeiro grande triunfo – *O Feiticeiro de Oz* (The Wizard of Oz, 1938), que marcaria toda a mitologia em vida e depois do seu precoce desaparecimento, aos 47 anos. Pelo meio, muitos milhões foram faturados pela indústria de Hollywood, mas com Garland sempre diminuída, um patinho feio, de baixa estatura e com problemas de peso, a quem Louis B. Mayer apelidava carinhosamente de pequenina corcunda, com frequentes colapsos nervosos e algumas tentativas de suicídio, que a levavam a faltar às rodagens e com consequentes substituições em vários filmes, com cinco casamentos pelo meio, um deles com Vincente Minnelli, depois de se cruzarem no *set* de *Não Há Como a Nossa Casa* (Meet Me in St. Louis, 1944). *Assim Nasce uma Estrela*, depois da dispensa da MGM e sob contrato da Warner, assinalou mais um regresso de Garland, depois de quatro anos parcialmente preenchidos com uma tentativa de recuperar um passado de *vaudeville*. Esther Blodgett, já batizada, então, pelo estúdio como Vicky Lester, sai do tal consultório toda maquilhada, loira, com um nariz novo e Norman não a reconhece quando se cruzam num dos armazéns do estúdio. Mason arrasta-a para uma sala, retira-lhe toda a maquilhagem, desmonta o artificio, para lhe devolver a autenticidade, da qual ele afirma que o seu triunfo dependerá. Se esta cena é comovente, mesmo que a postura de Mason seja ambígua, entre um amante e um caçador de talentos, a cena seguinte, do primeiro encontro de Garland com o líder do

(8) O star system foi desenvolvido pelos grandes estúdios de Hollywood (no período clássico) e sustentava-se em contratos de exclusividades de atores e atrizes (muitas vezes também de realizadores e outros técnicos) com um determinado estúdio (major), que assim passava a controlar a carreira dos artistas e a respetiva imagem, dentro e fora dos filmes.

estúdio, que assiste a um *screen test* (9) de um *western*, é espantosa, ao encadear Vicky com as luzes da projeção, deixando a sua frágil figura perdida no espaço e em grandes dificuldades para encontrar a saída da sala. Voltamos à introdução de Scorsese, uma ficção que documenta Hollywood, que é também uma metáfora como modo de *representação* dos grandes estúdios, de atores e outros profissionais sob contrato, imersos numa ilusão que cria mundos e identidades, que oferece celebridade, para depois ofuscar, pois enquanto uns ascendem, outros são abatidos.

No primeiro filme de Vicky, a canção "I was born in a trunk" (10) ocupa o centro, e a biografia de Garland volta a contaminar o filme, pois aquela letra parece narrar a infância dela, esperanças, sonhos e lágrimas, de uma vida árdua de itinerários em família nas profundezas da América, *vaudeville* de matinés, camarins e quartos de hotel, até ao sucesso, num trio com mais duas irmãs, The Gumm Sisters, depois The Garland Sisters (pois soava melhor em Hollywood), que as integraria em algumas produções, antes da contratação de Frances Ethel, rebatizada Judy Garland. Histórias pessoais e autênticas no nascimento de uma estrela, um triunfo que o par parece capaz de partilhar, mas que um plano denuncia, quando Cukor coloca de um lado Vicky cercada de admiradores e jornalistas e, no extremo oposto, um Norman apartado. Apesar de parecerem exigir uma vida à parte de Hollywood, o pedido de casamento de Norman acontece nos estúdios, testemunhado por toda a equipa, enquanto Vicky gravava uma canção para um filme, um excesso que desmente a possibilidade de fuga dos holofotes.

Como sucedera na gravidez de Minnelli e na gravação do disco que remetera De Niro para a obscuridade em *New York, New York*, ao auge do sucesso de Garland o filme responde com o despedimento de Mason pelo estúdio; a sua decadência e o histórico de problemas com o álcool e as ausências nas rodagens deixam de ser admitidos, como um produto fora de tempo, que vê a sua validade expirada. Esta tensão, na gestão da relação e da celebridade, tem dois culminares, em duas cenas que se sucedem, uma no âmbito privado e outra no público e que expõem uma rotura incurável: chega uma encomenda ao domicilio conjugal em Malibu para Vicky Lester e o carteiro pergunta quem ele é, Mason responde que é o marido, assine aqui, Mr. Lester, é a resposta do carteiro; já na pobre condição de marido da estrela, Mason chega atrasado e embriagado à cerimónia dos Óscares, interrompe o discurso de Garland, que acabara de receber o Óscar de melhor atriz, invade o palco, na sua obsessão de ocupar o centro, e, enquanto pede emprego, estica os braços e esbofeteia acidentalmente Garland, numa cena que se dispõe numa pilha de emoções, da humilhação e

(9) Teste de projeção de um filme ainda não estreado comercialmente

(10) Uma parte da letra da canção: I was born in a trunk / In the Princess Theatre in Pocatella, Idaho / It was during the matinee on Friday / And they used a makeup towel for my didee / When I first saw the light / It was pink and amber / Coming from the footlights on the stage / When my dad carried me out there to say hello / They told me that I stopped the show

autocomiseração dele, à comoção da companheira e ao desprezo quase unânime da plateia, com o espectador há muito descrente dos musicais como espaços de divertimento e alheação, para se entregar às vivências e aos sentimentos do par: o melodrama busca a empatia.

Com Vicky disposta a abdicar da carreira para salvar Norman, na casa de Malibu, um tom melancólico começa a desenhar-se nos envidraçados, na relação de transparências de interiores sombrios e de um sol que se põe no Pacifico, uma luz branda e fúnebre a conferir solenidade ao desaparecimento da figura recortada de Mason, do homem de qualidades que ele fora, corrompido pela face sombria de Hollywood, e que só agora é desvendado por alguns personagens e pelo espectador.

Em *Mulholland Drive* (2001), como vimos num texto anterior, uma mulher canta *Llorando*. Rita e Diane dão as mãos na plateia e partilham da comoção daquela canção, uma permuta de sensações que culmina com um espasmo eletrificado da cantora, que desmaia, enquanto o choro da canção permanece e o anfitrião assinala "no hay banda" e desmascara a encenação o que paradoxalmente a amplifica. Pouco antes de Malibu, Vicky emociona-se no camarim com a esperança das palavras de um dos produtores, que garante que conseguirá um papel para Norman; no instante seguinte, Garland é chamada ao palco e já em cena, rodeada pelo aparato do estúdio, ouve-se a música e ela canta, em *playback*, transpondo para o dentro de campo o lacrimejar da conversa anterior, transições bruscas entre o dentro e fora, um paroxismo como uma ópera, em que no artifício se revela a verdade.

2.15 – Lolita: Viagem pela Moral Americana

> Não tenho nenhuma intensão de glorificar H.H. Não há dúvida de que ele é horrível, de que é abjeto, de que é um exemplo frisante de lepra moral, um misto de ferocidade e jocosidade que talvez denuncie a suprema desgraça, mas que não inspira simpatia. É cansativamente extravagante. Muitas das suas opiniões casuais acerca das pessoas e das paisagens americanas são ridículas. A sinceridade desesperada que vibra através da sua confissão não o absolve de pecados de astúcia diabólica. É anormal. Não é um cavalheiro. Mas com que magia o seu melodioso violino consegue inspirar uma ternura, uma compaixão por Lolita, uma ternura e uma compaixão que nos extasiam com o livro, embora detestemos o autor! (1)

Na produção artística do nosso tempo, onde se incluem naturalmente as paisagens cinematográficas, desponta um crescente peso de obras orientadas por um discurso político, que apesar de abarcarem causas justas e progressistas, muitas vezes parecem apenas bandeiras, como se o objeto ficasse impresso na casca da noz, com um conteúdo pobre, sem recheio, exangue da possibilidade de interpretação de significados e subtextos, sinais de sofisticação da arte, que enriqueceram a sua fruição e a dotaram de uma potência política soberana. O cinema norte-americano, também pela sua base popular, é paradigmático, como se exemplifica pela introdução do Código Hays. No início dos anos 30, a Associação de Produtores e Exibidores dos EUA, liderada por Will H. Hays, identificou uma linhagem crescente de narrativas e personagens que denominaram de imorais, devido à presença do corpo e do sexo, da prostituição e de doenças venéreas, do uso de drogas, de violência e de outros comportamentos supostamente desviantes, além da utilização considerada profana das religiões, dos seus símbolos e representantes. O Código Hays haveria de impor-se como um mecanismo censório, sendo apenas extirpado nos anos 1960, por entre as grandes convulsões sociais, políticas e culturais: The Times They Are A-Changin' (2), cantava Bob Dylan. Esta prática continuada de censura, restringiu a liberdade de várias gerações, ao permitir que um comité constituído por individualidades de méritos no mínimo discutíveis, pudesse escolher o que a população podia ou não ver nos écrans. Mas, paradoxalmente, o Código Hays e as formas de lhe escapar, constituíram-se como um poderoso contributo para o enriquecimento da linguagem cinematográfica que identificamos com o período dourado da produção de Hollywood, na definição de géneros e autores, que conseguiram vingar nos armazéns dos grandes estúdios, onde foi possível associar uma cultura popular a objetos de grande sofisticação.

(1) Prefácio de Vladimir Nabokov a Lolita, p.7

(2) Título de uma canção que deu título ao terceiro disco de Bob Dylan, lançado em fevereiro de 1964, quando o cantor se distinguia como a voz de uma geração e das transformações necessárias.

Lolita, filme de Stanley Kubrick estreado há 60 anos e que adaptou o romance de Vladimir Nabokov, revela-se um objeto exemplar nesta problemática, no que insinua ao invés de mostrar, no que codifica ao invés de exibir. Nabokov chegara à América em 1940, em fuga da Berlim empestada pelas tropas nazis, depois de vinte anos antes ter escapado, com a família de raízes aristocratas, à revolução bolchevique. A publicação de *Lolita* foi recusada pelos editores norte-americanos e britânicos, sendo editado em Paris, em 1955, com o rótulo de obsceno. No final desse ano, Graham Greene nomeou-o romance do ano no The Sunday Times, o que abriu as portas à edição, ainda que envolta em controvérsia, no mundo anglo-saxónico.

Os primeiros nove capítulos do romance estabelecem os antecedentes de Humbert Humbert, o protagonista. O professor, depois dos estudos de Literatura divididos por Paris e Londres, chegara aos EUA em 1939, para pouco depois ser internado numa clínica psiquiátrica, devido a um esgotamento nervoso. Essas primeiras quarenta páginas, para lá de identificarem a morte de uma jovem rapariga (Anabela) como a marca das memórias de juventude do protagonista, assinalam também os primeiros desafios à moral do leitor, com a definição de *ninfita*, do fascínio pelas adolescentes, que Humbert coloca em várias geografias e lugares da História, como quem desenvolve um estudo cientifico peculiar; pelo meio, iniciam-se também as confissões do narrador perverso e pouco confiável: "Se o meu corpo sabia o que desejava, o meu espírito repelia todos os seus apelos" (3). Nada disto está no filme, num guião escrito por Nabokov a pedido de Kubrick, que depois do sucesso de *Spartacus* (1960), buscava o controlo total dos seus filmes. Em parceria com James B. Harris, o seu produtor até então, Kubrick afinou um esboço de 400 páginas enviado pelo escritor, na preparação de uma rodagem que decorreria em Inglaterra.

A primeira sequência do filme corresponde ao fecho do romance e da narrativa, no ajuste de contas entre Humbert, interpretado por James Mason, e o rival Quilty, que libertara Lolita. A presença de Peter Sellers como Quilty, acentua a dimensão do personagem, de matizes entre a burlesco e o trágico. A imundície da residência de Quilty, com garrafas e copos espalhados, como um fim de festa, é uma síntese dos comportamentos patológicos de Humbert, que obriga o rival a ler uma declaração, a assumir que se aproveitou de um pecado, da sua fraqueza. O filme vai explicitar, nas diversas aparições de Sellers, que Quilty é uma sombra do protagonista, a juntar um conjunto de obsessões sexuais sem freio. Uma versão ordinária que era necessário apagar, na procura do apaziguamento de Humbert.

Uma analepse de quatro anos coloca-nos em Ramsdale, pequena localidade de New Hampshire, com

(3) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955), p.20

um contexto mínimo: Humbert acabara de chegar da Europa. O filme propicia o imediato encontro com a viúva Charlotte Haze (Shelley Winters), na procura de um quarto para arrendar naquele Verão, que antecedia a conferência numa universidade sobre as traduções de poesia francesa do protagonista. É uma sequência chave. Humbert tenta escapar-se da casa e da senhoria, até que esta insiste em mostra-lhe o jardim. Kubrick enquadra Lolita (Sue Lyon) de corpo inteiro alongada horizontalmente no plano, de biquíni e óculos escuros, uma das mãos sobre um livro, banhada por uma luz branca, límpida. A senhora Haze solta um *voilà* enquanto gesticula e descreve o jardim, mas o olhar de Humbert estava já pregado em Lolita. A rapariga retira os óculos escuros e, na troca do primeiro olhar com o professor, este começa a discutir a renda com a mãe. O filme revela uma economia notável ao circunscrever a poucos segundos aquele encontro, algo que o romance fizera escorregar por várias páginas. O filme também omite a presença fantasmática de Anabela no discurso do narrador, mas "aquele clarão, aquele arrepio" (4) descrito pelo livro, encontra tradução nas imagens de Kubrick.

Emerge uma espécie de bailado entre a leitura do livro e o filme, nas ligações que um e outro facilitam entre a moral e a linguagem do cinema. Nabokov escrevera *Lolita* num tempo em que a Literatura já fora contaminada pelo Cinema, pelo seu imaginário e nomenclatura. Existem inúmeras passagens do romance que explicitam uma escrita produzida em cima de narrativas e técnicas cinematográficas, como quando Humbert descreve Lolita como "uma garota americana moderna, ávida de revistas cinematográficas e perita em *close-ups* lentos como um sonho (...)", que o protagonista pensou que "(...) podia beijar, com absoluta impunidade, o pescoço ou o canto dos lábios (...), ela consentiria e até fecharia os olhos, como Hollywood ensina" (5). O filme liga a sequência do jardim a um *close-up* de Lolita, que recebe como contra-campo o terror de *The Curse of Frankenstein* (1957), que o plano seguinte nos deixa perceber que se trata de um *drive-in* ao qual os três assistem: Humbert, entre a mãe e a filha. Perante o horror que sai do ecrã, as mãos delas pousam sobre a mão dele, um prenúncio da disputa entre as duas mulheres, com a já evidente escolha de Humbert, que sacode a mão da senhora Haze, enquanto recebemos no fora de campo os sons dos ataques das criaturas.

Na sequência do baile, começa a notar-se a inclinação do filme pelo tema da moral americana, na apresentação dos Farlows, um casal próximo da senhora Haze. John Farlow começa por fazer trocadilhos com a troca de pares na dança, para pouco depois a senhora Farlow, quando está a sós com Humbert, lhe dizer que ele é responsável pelo renovar do brilho da amiga Charlotte, enquanto lhe confessa que ela e o marido são muito liberais nos costumes, como se aquilo fosse o prenúncio de um ritual de troca de parceiros. O Quilty de Sellers assume-se como uma personalidade exótica, um agente

(4) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955), p.42
(5) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955), p.52

provocador que aparece por todo o lado, que tudo vê e tudo questiona. No baile, Quilty pergunta a Charlotte pela filha: "não tinha uma filha com um nome adorável, lírico – Lolita – diminutivo de Dolores, as lágrimas e as rosas?!" Quilty irá reaparecer noutras ocasiões, como quando Sellers se mascara de psicólogo e questiona Humbert quanto ao mau comportamento de Lolita na escola, que ele atribui a uma repressão da líbido fomentada pelo agora padrasto. Aqui ele define os americanos como "progressivamente modernos", na crença de que é igualmente importante a educação dos alunos como prepará-los para "acasalamentos mutuamente satisfatórios" (6).

O britânico James Mason acabara de protagonizar *Assim Nasce uma Estrela* (1954) de George Cukor (filme a que dedicamos um texto nesta tese), corrosivo e melancólico retrato de Hollywood, que colocara o ator como uma das figuras do *star system*. O seu Humbert herdou o perfil fleumático do ator, que nas ocasiões sociais surge quase indiferente, deslocado do modo de viver americano, da sua moral e das suas convenções. O protagonista questiona Charlotte, pergunta-lhe se ela não estará a ser demasiado liberal com Lolita, o que antecipa o seu estatuto de padrasto e amante, ciumento e repressor. Charlotte responderá que Humbert é antiquado, é por isso que ela gosta dele, sendo que antiquado aqui é sinónimo de europeu, de um mundo antigo em confronto com o admirável mundo novo da América. A viúva insinua-se e Humbert procura esquivar-se. O diário escrito pelo protagonista, que veremos a condicionar a narrativa e o destino dos personagens, impõe a importância das palavras e da Literatura como o barómetro da moral.

Depois de enviar Lolita para um campo de férias feminino, a 300 quilómetros de distância, sob o pretexto de a manter longe dos rapazes, Charlotte declara-se, por carta, a Humbert, depois de recorrer à iluminação da cerimónia dominical na igreja. O protagonista abre-se em gargalhadas enquanto lê a declaração de amor da viúva, mas a troça de Humbert quando ela enuncia que o amor deles é sagrado (enquanto as anteriores relações dele foram profanas), é todo o modo de vida americano que é alvo de sarcasmo do professor europeu. O protagonista confessa ao diário, que ao aceitar aquele casamento, apesar da amargura e repugnância, também verteu naquelas páginas uma certa excitação e vaidade, talvez até ternura e um certo remorso, atendendo ao plano diabólico para capturar Lolita. No romance de Nabokov, o narrador denunciava a impostura de Charlotte, como um exemplar da hipocrisia da nação americana: "quanto mais vulgares e ordinárias as mostrava" (as relações anteriores de Humbert), mais "Mrs. Humbert ficava satisfeita com o espetáculo" (7). Numa das primeiras cenas do filme, após o casamento, Charlotte apresenta a Humbert um revólver, adquirido pelo defunto marido, como um objeto sagrado. Define-se, então, uma espécie de triângulo dourado, que tem nos vértices a

(6) Edição em dvd de Lolita, lançado pela Turner em 1999
(7) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955), p.83

moral americana, o credo e a violência.

Na cama que junta os agora conjugues, Charlotte confessa a Humbert a fantasia de ter uma criada francesa, a quem daria o quarto de Lolita, depois de enviar a adolescente diretamente do campo de férias para um colégio religioso severo. A cena prossegue, mas a aparência de volúpia só subsiste pois Humbert beija a mãe enquanto olha o retrato da filha. Devido à reputação do romance e a cenas como esta, o filme foi condenado pela Igreja Católica, o que forçou um atraso da estreia de seis meses. Kubrick concordou, por exemplo, em limitar o número de vezes que Humbert mirava o retrato de Lolita enquanto estava na cama com a esposa, numa nova montagem para validar a distribuição. Como seria de prever, toda esta controvérsia favoreceu o resultado do filme nas bilheteiras. Martin Scorsese relembra-nos que no início dos anos 1960 "o cinema americano estava em crise, com o sistema dos estúdios a desabar", e neste enquadramento Kubrick conquistou a autoridade para tratar "certos temas", pois mesmo numa época turbulenta, de grandes mudanças nos costumes, "a interpretação das imagens", decorrentes da "colocação da câmara e da natureza do assunto", ainda se constituíam como material escandaloso (8).

O filme oculta a minúcia das descrições do romance e coloca o assunto como um subtexto, encontrado na riqueza e significação das imagens, das ações e motivações das personagens. Quase silenciadas são as conversas do narrador com o leitor, que o procuram condicionar e até instrumentalizar e desafiá-lo moralmente, que no filme despontam esporadicamente. A morte de Charlotte ocorre fora de campo e na sequência da leitura do diário de Humbert, o que conduzirá o filme a uma das suas cenas determinantes: a primeira noite do padrasto com Lolita num quarto de hotel. No prólogo da cena, o filme dispõe um conjunto de peripécias e sinais. Com Quilty à escuta, Humbert é informado de que há apenas um quarto disponível, pois o hotel está a receber uma convenção da polícia. Em simultâneo, sinaliza-se o crime, moral e público, que o protagonista pretende cumprir, com Humbert a tentar equilibrar-se como um funâmbulo das convenções ao solicitar a colocação de um divã no quarto. Pela manhã, Lolita propõe ao padrasto que joguem a algo que ela aprendeu na colónia de férias com Charlie, um jovem funcionário. Ela segreda-lhe ao ouvido, descrevendo o jogo, em algo que o espectador apenas pode intuir. O filme corta para um ecrã a negro que se prolonga por um largo instante, como se desse a chave para que o espectador encontrasse o que o romance explicita: "15 minutos depois de acordarem eram tecnicamente amantes" (...), "um mundo novinho em folha, um louco mundo novo de sonho, onde tudo é permitido" (9).

(8) Edição em dvd do documentário Kubrick – A Life in Pictures, editado pela Warner em 2001

(9) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955) – p.128

A segunda metade do filme (e do romance) consome-se em viagens pelas estradas e pelos motéis da América, com o par a possuir um duplo estatuto, na conciliação conflituante das dimensões pública e íntima. Caso exemplar ocorre quando Humbert comunica a Lolita a morte da mãe, ocultada até então: ele conforta-a e afaga-lhe o cabelo com ternura enquanto lhe aponta renovados destinos, como se pudesse alternar livremente entre a condição de amante e de pai, estatuto conferido oficialmente após a morte da esposa. Estas viagens possibilitam um retrato da América mediado pelos gostos de Lolita, na música, na publicidade e nas revistas de cinema, mas servem também de metáfora para a transgressão, na condução veloz de Humbert, num tempo em que o automóvel garantia a liberdade de atravessar o tempo e o espaço, sendo assim contemporâneo dos mecanismos do cinema e das suas possibilidades.

As viagens também fazem balançar o equilíbrio de poderes entre Humbert e Lolita, na partilha de um segredo e de uma culpa, que se exposta encaminharia o padrasto para a prisão e a adolescente órfã para o reformatório. Se o livro testava o leitor com o insinuar declarado de Lolita, o filme utiliza as desconfianças do padrasto para desenhar uma jovem rapariga sedutora, que mais uma vez projetava uma sociedade hipócrita e voyeurista: "às vezes tinha a sensação de que vivíamos numa casa de vidro toda iluminada" (10). Também observamos os personagens a mudar. Enquanto Lolita se liberta estabelecendo linhas de fuga, o Humbert de James Mason perde o porte cortês e assume uma crescente insegurança e fragilidade. O quotidiano de Humbert, que procura restringir os movimentos da rapariga como um pai autoritário e puritano, é preenchido de deveres ao invés do prazer que antecipara no vislumbre do jardim das Haze. As imagens mais libidinosas do filme são as que encontram Humbert a pintar as unhas dos pés de Lolita, enquanto lhe diz que, para lá de lhe prover todo o entretenimento, como idas a concertos e ao cinema, é ele quem procede à limpeza e quem cozinha.

O epílogo da narrativa possibilita o reencontro, depois de "três anos áridos sem Lolita" (11). A rapariga, agora grávida e na penúria, confessa um itinerário comandado por Quilty que a levara para um hotel no Novo México, com promessas de um contrato com Hollywood, no que era afinal a produção de um filme pornográfico. A possível redenção dos dois não poderia ser mais amoral, concretizada através do dinheiro. Humbert coloca nas mãos dela o somatório de todos os seus rendimentos, dinheiro e propriedades, que permitiriam a Lolita e ao pai do seu filho uma nova vida no Alasca.

(10) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955), p.188
(11) Lolita (Vladimir Nabokov, 1955), p.262

2.16 – Assassinos Natos: Em Direto para a Televisão (parte II)

I think we've described the landscape of the nineties, where the media is chasing the violence (1).

Em entrevistas, aquando da estreia de *Assassinos Natos* (Natural Born Killers, 1994), Oliver Stone identifica a violência como um dos eixos motores do mapa da América, legado transferido de "pais para filhos" como uma patologia, que ele revolveu, então, numa "sátira, uma distorção para fazer valer os seus argumentos". Numa perspetiva *behaviorista*, identifica no humano um "instinto primitivo, forte e demoníaco", uma predisposição para comportamentos violentos e psicopatologias associadas, que conduz à sobrevivência do mais forte, observável no universo do reino animal, que não reconhece uma fronteira entre o homem e a besta, como "algo que nos une: afinal, todos podemos cometer um crime, pelo que devemos questionar o castigo, a prisão dos criminosos, atendendo a que todos somos um produto da corrupção de um tempo de violência" (1). Numa notória afinidade com as paisagens ballardianas, Stone denunciou uma sociedade absorvida pela comunicação e pelo poder da imagem ("politic is fashion" (1)), o *media landscape* como uma esponja, propagada desde os anos 1960 no *médium* televisivo que era, lembramos, a peça central dos lares americanos em *JFK* (1990) e que, na geração seguinte, vemos contaminada pelo *videoclip*, pelos tempos áureos da linguagem MTV, em que as imagens suportavam uma narrativa de três ou quatro minutos, a duração de um tema musical. *Assassinos Natos*, então, como uma sequela de *JFK*, em que pelo meio Stone fechava a trilogia dedicada à insanidade da guerra do Vietname (2) - que também viramos nos ecrãs de *JFK*, em *Quando o Céu e a Terra Mudaram de Lugar* (1993) e antes de se lançar a *Nixon* (1995), interpretado por Anthony Hopkins, como quem cumpre um caderno de encargos. Se *JFK* é a paisagem dos sessentas, *Assassinos Natos* é a paisagem dos noventas, em que a violência se oferece como a tal herança, uma tradição com uma divida generosa e secular para com o *western*, de Billy The Kid, de Jesse James e de todos os outros assassinos violentos, heróis inúmeras vezes revisitados pelo Cinema, que aqui se materializam em ícones, se fazem imagem, em Mickey (Woody Harrelson) e Mallory Knox (Juliette Lewis).

Num dos primeiros planos de *Assassinos Natos*, alguém sintoniza um televisor disposto na bancada de uma cozinha, onde vemos por instantes Richard Nixon a abdicar da presidência. Pouco depois de mostrar a dupla Mickey e Mallory em ação, um *flashback* apresenta-nos os personagens e as suas famílias, numa sequência explorada em modo *sitcom*, incluindo a presença de uma plateia audível,

(1) Oliver Stone em entrevista, num discurso que se aproxima das conceções de Ballard, designadamente da importância transformadora da paisagem dos media, que Stone atualizou para os anos 1990 com o filme Assassinos Natos. Edição em dvd da Lions Gate (2000)
(2) Trilogia constituída pelos filmes: Platoon (1986), Nascido a 4 de Julho (Born on the Fourth of July, 1989) e Quando o Céu e a Terra Mudaram de Lugar (Heaven & Earth, 1993)

como uma versão obscena de *Uma Família às Direitas* (All in the Family), série transmitida originalmente pela CBS na década de 1970, durante nove temporadas. Recordamos, então, que a série trabalhava sobre as fraturas inter-geracionais, com Carrol O' Connor como peça central a interpretar Archie Bunker, o pai conservador e racista, com comportamentos e diálogos atenuados pela bonomia, no confronto com as ideias liberais da filha e principalmente do genro, um estudante universitário (*hippie* de origem polaca), sendo que à mãe estava reservado o papel de mediação das contendas. Em tempos sincrónicos com a queda de Nixon, a cisão era evidente, entre uma geração nascida no início do século e que vivera entre guerras e a seguinte, a do pós-guerra, que chegara à idade adulta numa época de grandes mudanças: de costumes, de libertação sexual e do uso de drogas, onde a televisão jogava um papel decisivo. O pai de Mallory (Rodney Dangerfield) é uma versão grotesca de Archie Bunker. O público responde com aplausos e entusiasmo a esta família distorcida e disfuncional, apresentada à hora do jantar. O pai, que assume a representação de um passado de brutalidade, come macarrão (que lhe sujou a roupa de tomate), enquanto insulta a filha com linguagem obscena e pretende impedi-la de sair de casa, como se ela fosse uma propriedade sua. O tom acentua-se, das palavras às ações, para regozijo da plateia, a do estúdio e a que recebe as imagens da televisão. Perante o silêncio cúmplice da mãe, o pai apalpa Mallory e ordena-lhe que o aguarde no quarto, após tomar um banho. Mickey entrará pouco depois no estúdio da sala de jantar, com uma indumentária ensanguentada de talhante, a anunciar a renovação do ciclo de violência, que ocorrerá em frente à televisão: com o pai voltado para as imagens de um combate de *wrestling*, a dupla faz a primeira morte e Mallory festejará o assassínio do pai como uma atualização em modo *cartoon* do mito de Electra, em que a mãe também morrerá, mas em que poupará o irmão mais jovem, a garantir a transmissão geracional das imagens de violência, do vai e vem entre o dentro e o fora dos ecrãs, como uma realidade espelhada, uma hiper-realidade.

A violência surge associada, então, a essa noção de hiper-realidade, de indistinção entre paisagens reais e ficcionadas, um *continuum* de imagens, um cerco de monitores, onde os protagonistas se afirmam porta-vozes das ideias de Oliver Stone, um reino animal em que as criaturas não se libertam da sombra do homicídio. Da mesma forma que a paisagem dos media não permite separar as imagens *reais*, Mickey diz que ninguém é inocente de homicídio, bastará vislumbrar a floresta, encarando, então, a violência como um destino, uma maldição que se aloja na alma, algo que tomara do pai. Tal como discorria do visionamento de *JFK*, há uma predileção para a importância do direto televisivo: a detenção de Mickey e Mallory, a entrevista dos heróis criminosos na prisão, o motim e a sua fuga. Há uma obsessão no registo destes acontecimentos e na sua difusão em direto nos ecrãs, como se isso

lhes conferisse uma importância decisiva, ou por outro lado, como se a inexistência das imagens esvaziasse de sentido esses eventos, os empurrasse para o oblívio.

Há uma notória continuidade estética que transita de *JFK*, na perversidade atribuída às reconstituições e na ideia de *zapping* infernal e sarcástico, onde convivem imagens bem iluminadas e de cores calibradas, com planos de tons baços e cinzentos, entremeados por transições rápidas que podem abarcar pequenos episódios de *manga*. A montagem é, então, um instigador de ângulos distorcidos (a evidenciar a distorção psicológica dos personagens, das suas intenções e ações) e de câmara ao ombro, de planos de curtíssima duração e quase esvaziados de relevância, assemblados com escalas mais abertas no espaço e na profundidade de campo, mas que, tal como a estética da MTV, assume o *close-up* como uma espécie de plano charneira da narrativa, a que se volta recorrentemente.

O personagem que divide o protagonismo com o casal Mickey & Mallory é Wayne Gale (Robert Downey Jr.), que interpreta um elemento preponderante do *media landscape*: o jornalista, aqui editor de um programa – American Maniacs – que se dedica a explorar a galeria de heróis criminosos do período que sucedeu ao assassinato de Kennedy, onde se encontram Charles Mason, Richard Ramirez ou Charles Whitman. Na sequência em que Gale é apresentado no filme, ele surge a abrir uma porta a pontapé, como se exteriorizasse a violência contida no *médium* televisivo que ele produz. Tanto o espectador como o protagonista Mickey identificam traços de psicopatologia em Gale, com claras afinidades com as definições de violência da dupla de criminosos e, por isso, os protagonistas estão sempre disponíveis para imporem lições morais a Gale, que se julga superior e sofisticado, mas que será vergado, liquidado na sua condição de mero repórter, descartado e substituído pela câmara, a derradeira e decisiva testemunha do percurso dos assassinos, que resistem assim à condição de propriedade dos *media* e do público. Os diálogos entre esta tríade estão pejados de asserções e reflexões estéticas, em que os personagens dissertam sobre a importância do *media landscape,* a filosofia das imagens, o seu valor e significado: durante o motim em direto para a televisão, que conduziria à fuga da prisão, num atravessamento de uma coluna de guardas armados, Mickey pergunta ao jornalista se ele quer veracidade, como se enumerasse os pressupostos do Cinema Direto, inaugurado por *Primary* (1960).

A história que antecipou o guião de *Assassinos Natos* foi escrita por Quentin Tarantino. Se o percurso de um dos mais importantes cineastas da América contemporânea se fez à sombra da tradição e do património de Hollywood, dos seus lados B e das arqueologias dos videoclubes, o uso abundante da música popular e da sua interceção com as imagens é um dos seus trunfos, que se expõe no filme de Oliver Stone como uma espinha dorsal que o estrutura e o conecta com o sistema nervoso central que

o imagina. Desde as primeiras cenas que o uso abundante de música, muitas vezes diegética, se enrola com as imagens insinuando um acelerador da dicotomia sexo-violência (como fugas vazadas do inconsciente), que coloca os personagens a dançar, a princípio numa aproximação entre gerações (uma das virtudes do património da música popular), mas que resultará num ritmo tribal que embala a concretização da violência. Os personagens apropriam-se das canções, tal como o filme que as integra e as entrelaça com a sonoplastia, como um objeto único, indissociável. Os refrões são usados como uma interpretação da cena e antecipação do guião, de ações futuras dos personagens; na detenção de Mickey & Mallory, esta decreta o destino de Jack Scagnetti (Tom Sizemore), o polícia psicopata, na letra cantada por Nancy Sinatra: "These boots are made for walkin' / And that's just what they'll do / One of these days these boots are gonna walk all over you (3). São escassas as imagens que não se revestem de música, com uma intencionalidade notável nas associações, uma permanente tecedura, que coloca os personagens a existirem dentro do significado das letras e do ritmo das canções. As canções contribuem também para o enriquecimento das personagens e a sua ambiguidade, em que mais uma vez se destaca a interpretação de Mallory por Juliette Lewis, um corpo ainda a sair da adolescência, uma inocência quebrada dois anos antes em *Cabo do Medo* (Cape Fear, 1991), no assédio de Robert De Niro à colegial Danielle. Born bad / Its such a sin / Born bad / Its such a sin, I guess I'm born naturally born bad (4): Mallory na cela da prisão, observada por Jack Scagnetti, é-nos revelada com a candura e a fragilidade de uma criança, mesmo que conheçamos o seu percurso de assassínios, como se por instantes a história da sua vida e dos seus desejos nos fosse confiada. E no genérico final do filme, Leonard Cohen cantará *The Future*, como uma acta de *Assassinos Natos* e dos anseios dos protagonistas: Give me back the Berlin Wall / give me Stalin and St. Paul / I've seen the future, brother / it is murder / Things are going to slide.../ slide in all directions / Won't be nothing... / won't be nothing you can measure anymore / I'm the little jew / who wrote the Bible / I've seen the nations rise and fall / I've heard their stories, heard them all / but love's the only engine of survival (5).

Desde o genérico inicial que *Assassinos Natos* aponta a definição da América como um mapa de simulacros numa história de violência, cuja unidade de medição é a imagem, que conduz à conceção de mitos, de ícones com um alcance quase religioso. Nessa primeira assemblagem de imagens, encontramos lugares impregnados de ficção, simulações da realidade, como Las Vegas ou Monument Valley, num cruzamento com o mundo animal e notícias de assassínios. Num percurso que procura

(3) These Boots Are Made for Walkin', canção de Nancy Sinatra, retirada do Album Boots (1966).
(4) Born Bad cantado por Juliette Lewis no filme Assassinatos Natos.
(5) The Future, canção de Leonard Cohen, retirada do The Future (1990).

sair das grandes cidades, para encontrar bares e motéis de beira de estrada, numa América do fim do século XX, mas ainda conectada com o território do século anterior, saído da Guerra Civil e sustentado nos códigos do *western*, na lenta imposição das premissas da lei e da ordem, uma narrativa que traduz, então, com ambiguidade, a uma vontade libertária, em que um descapotável pode atravessar um imenso continente, como o cavalo fazia, e depois o cavalo de ferro, na expansão para oeste que as imagens da história do cinema documentaram. Enquadrados, então, num cenário de *western*, os personagens são colocados numa relação horizontal entre animais e elementos da rebelião da natureza, como na cena exemplar da primeira fuga da prisão, em que o deserto assiste ao desencadear de um tornado, de movimentos abruptos de cavalos e serpentes.

Uma das características que populariza o rasto de Mickey & Mallory é a premissa de deixar sempre alguém vivo: em cada lugar é preciso que alguém conte a sua história, imprima a sua imagem. O casal de assassinos cumpre, assim, a longa tradição civilizacional de contar histórias, que traçará um corredor do tempo desde o *western* (procurados "dead or alive") até a um mundo global que os idolatra como estrelas de rock. Um dos entrevistados diz-nos que eles são "o melhor do assassínio em massa desde Charles Manson", evidenciando a tal indistinção entre as paisagens da realidade e dos desejos emperrados no nosso inconsciente: "Não acredito no assassínio em massa...não me interpretem mal. Respeitamos a vida humana. Mas se eu fosse um assassino em massa, seria como Mickey & Mallory (...)", que integram "os grandes nomes dos EUA – Elvis, Jack Kerouac, James Dean, Jim Morrisson, Jack Nicholson".

Se o detetive Scagnetti, também escritor de policiais, é uma imagem corrupta da herança de Hollywood, do *noir* e da brutalidade dos personagens dos filmes de gangsters, há outro personagem com notórias afinidades com este: o diretor da prisão de alta segurança, Dwight McClusky, interpretado por Tommy Lee Jones. No encontro dos dois na prisão, Stone acumula trejeitos dos personagens com ângulos desviados da diagonal saudável, numa luta de galos e de grosserias. McClusky, ao referir-se à entrevista a Mickey na prisão, diz "we can't say no to the media", sendo que pouco antes Scagnetti tinha teorizado sobre uma cultura de *fast food* onde prosperam os psicopatas. Os diálogos e as ações nos corredores contíguos às celas revelam que estes dois personagens são de forma evidente o miolo de um *continuum* de cenários de violência para o qual eles pretendem olhar com ironia, como se fosse possível distanciarem-se do objeto de estudo. Scagnetti revela, então, que a mãe fora assassinada por Charles Whitman, o psicopata do Texas, que coloca no centro da conversa o universo sulista e um dos atos fundadores da hiper-realidade: o assassinato de Kennedy em Dallas. Recordamos que Tommy Lee Jones interpretara Clay Shaw em *JFK*, um membro da aristocracia de New Orleans que o gabinete do

procurador conseguiu implicar e levar a julgamento na conspiração, no golpe de estado que tombou o presidente. Scagnetti diz, então, que "quando matar Mickey & Mallory será mundialmente famoso como Jack Ruby", que assassinou em direto para a televisão Lee Harvey Oswald. É a ambição de alcançar o estatuto de ícone imagético, que liga estes personagens, a de imprimir as narrativas de violência, da História emitida pelos media, a que se junta o jornalista Gale, obcecado com a fama e a celebridade que podem advir da entrevista com Mickey (a ser difundida na noite do Super Bowl), algo de único no património do *media landscape*, só aproximável à entrevista de Elton John à Rolling Stone a assumir a bissexualidade, ao registo dos Rolling Stones em Altamont pelos irmãos Mayles ou as entrevistas entre Nixon e Frost. Esta ambição de Gale estende-se à influência na linguagem televisiva, a ordenar aos montadores onde cortar e onde inserir os *close-ups*, obcecado com o poder das imagens e a sua influência no recetor, que se estende até ao momento da sua morte, quando grita em desespero "Cut, Cut, Cut", perante as espingardas prontas a deflagrar de Mickey & Mallory.

Tínhamos nomeado no texto dedicado a *Império do Sol* (Empire of the Sun, 1987), a concretização de planos que expressavam de forma notável as ideias de J. G. Ballard, na definição de *media landscape*: enquadramentos que resolviam o conflito entre as histórias de Hollywood e as paisagens reais, em que o tempo se diluía, como nas praias e na "Persistência da memória" de Salvador Dalí. Em *Assassinos Natos*, a princípio, a América interior e a sua paisagem parece uma possibilidade de contra-campo das paisagens dos media, mas depressa percebemos que Mickey & Mallory estão contaminados pelos ecrãs, o que um grupo de ameríndios concretizará ao vê-los como demónios. Essa impossibilidade de fuga será projetada, numa ideia com afinidades à de Spielberg. Em ecrãs-janela, num *zapping* de um motel, associado ao movimento sexual dos corpos de Mickey & Mallory, assistimos à projeção de imagens de violência que participaram da História do século XX: guerras, assassinatos, marchas militares, campos de concentração, retratos de Estaline e de Hitler. Mas, em algo que também se repetirá no quarto de motel de Scagnetti, por entre retratos da História, há imagens de animais da savana e o Tony Montana de Al Pacino em *Scarface* (1983) (6). As câmaras do Cinema são como um revelador de violência: o mundo exterior e os nossos desejos, o passado e o futuro, a ficção e as paisagens da nossa mente, um todo que se unifica no espetáculo nas janelas projetado pela paisagem dos media.

(6) Filme realizado por Brian De Palma, que volta à narrativa de Scarface (1932), mas transporta o cenário de violência da grande depressão para a Miami dos anos 1980 e a violência associada ao tráfico de droga.

Parte III: David Cronenberg, a Transformação do Humano

3.1 – A Vida é uma Evolução

Nesta terceira parte da tese dedicar-nos-emos à análise da obra de David Cronenberg, desde os primeiros filmes até à adaptação de *Crash* (1995), com a mediação preferencial de *Cronenberg On Cronenberg*, de Chris Rodley, conforme o indicado na nossa introdução. Se a introdução da segunda parte desta tese, que apresentava o contexto da produção de imagens em movimento a partir do pós Segunda Guerra Mundial e enumerava um conjunto de ensinamentos relativos à análise e interpretação de filmes, se mantém naturalmente válida, aqui procuraremos explorar um *raccord*, entre as obras de Ballard e de Cronenberg, designadamente na construção das narrativas e personagens de ambos, possibilitado por *A Evolução Criadora* (L' Évolution Créatrice, 1907) de Henri Bergson, investigação que vertemos aqui.

Desde o primeiro capítulo, Bergson traça um conjunto de orientações que apontam para uma transcendência na ciência, assente no tempo e na evolução, na biologia e na psicologia, na experiência e na liberdade de ação do homem. Uma metafísica influenciada por teorias evolucionistas, designadamente de Herbert Spencer, mas também de Theodor Eimer, de Charles Darwin, de Jean-Baptiste de Lamarck, e os movimentos que prosseguiram as diretrizes dos dois últimos, que Bergson questionou como um combustível para o desenvolvimento dos seus preceitos. Para Bergson, cada identidade biológica depende de mudanças e transformações: "(...) um eu que não muda também não perdura"; de igual forma, "um estado psicológico que se mantenha idêntico a si próprio, enquanto não for substituído pelo estado seguinte, também não perdura" (1). O filósofo imputava ao cérebro a execução de um mecanismo (várias vezes referido por Ballard e pelos surrealistas), que promovia uma barreira de material a recalcar, que ficaria "quase todo no inconsciente", para permitir que apenas participasse daquilo "que é de natureza a esclarecer a situação presente, a auxiliar a ação que se prepara, a prestar, enfim, um trabalho útil" (2). Bergson exemplifica com o "talento do pintor", que se "modifica", "se forma ou se deforma", contaminado pelas "próprias obras que produz"; em algo similar, no humano, "cada um dos nossos estados" anteriores "quando nos deixa, modifica a nossa pessoa, e assumimos uma nova forma" (3).

Ao contrário de "um objeto material", que "fica como é, ou, se muda sob a influência de uma força exterior, representamos essa mudança como um deslocamento de partes, que elas próprias não

(1) A Evolução Criadora, p.15
(2) A Evolução Criadora, p.16
(3) A Evolução Criadora, p.18

mudam" (4), um organismo vivo é algo que se prolonga e se transforma pautado pelo tempo: "O seu passado prolonga-se todo ele no seu presente, e aí permanece atual e ativo". Numa asserção que a analise dos filmes de Cronenberg validará, o corpo, tal como a consciência do humano, "amadurece gradualmente da infância à velhice", pelo que a "maturidade" e a "velhice" são "atributos" singulares, inscritos no corpo de cada um de nós (5). As mudanças na forma humana, do embrião, passando pela puberdade ou pela menopausa, valida, que "em toda a parte em que alguma coisa vive", essa vivência provoca "um registo", em algo que "se inscreve no tempo" (6). O desenvolvimento do embrião humano é revelador da "evolução do ser vivo" em função de "um registo contínuo da duração", mas também de "uma persistência do passado no presente" (7).

Se a evolução implica uma continuação real do passado no presente, em que a duração corresponde ao traço da união do ser vivo, essa "evolução orgânica" também se traduz na "evolução de uma consciência": "(...) o passado exerce pressão sobre o presente e faz brotar uma nova forma de consciência, incomensurável com os seus antecedentes" (8). A influência da unidade tempo é o que estabelece a distinção entre seres simples e complexos: "Quanto mais a duração estiver marcada no ser vivo, mais o organismo se distingue nitidamente de um mecanismo puro e simples, sobre o qual a duração desliza sem nele penetrar" (9). Se considerarmos a consciência como o que "há de mais indiscutível na nossa experiência" como seres orgânicos, a duração terá de ser entendida de outra forma, "como uma corrente que não podemos contrariar" (10). Uma nota para o entendimento de Jean-Baptiste de Lamarck, que em oposição por exemplo a Theodor Eimer, priorizava as variações resultantes do próprio esforço do ser vivo para se adaptar às condições em que deve viver; em algo aproximado às experiências em que os protagonistas de Cronenberg se envolvem, aponta-se o conferir ao humano a aptidão de "variar em consequência do uso ou do não uso dos seus órgãos, e também de transmitir a variação assim adquirida aos seus descendentes" (11).

No segundo capítulo de *A Evolução Criadora*, Bergson desenvolve alguns conceitos para solidificar a sua tese e que permitem estabelecer uma distância relativamente aos outros evolucionistas. No estudo do movimento evolutivo associado às "sociedades humanas", o filósofo estabelece a comparação com "as sociedades de abelhas ou de formigas". Pela observação destas últimas, constata-se que "são admiravelmente disciplinadas e unidas, mas fixas", enquanto que as humanas "estão abertas a todos

(4) A Evolução Criadora, p.19
(5) A Evolução Criadora, p.25
(6) A Evolução Criadora, p.26
(7) A Evolução Criadora, p.28
(8) A Evolução Criadora, p.35
(9) A Evolução Criadora, p.43
(10) A Evolução Criadora, p.45
(11) A Evolução Criadora, p.77

os progressos, mas divididas, e em luta entre si mesmas". Bergson traça, então, uma utopia, de "uma sociedade sempre em movimento e sempre em equilíbrio" (12). Na diretriz de que "a evolução é uma criação incessantemente renovada", de um devir em permanente construção e a extravasar o presente, é necessário assumir a relevância do "acidente", no reconhecimento de "que nem tudo é coerente na natureza" (13). Tal como o laboratório de Cronenberg e a disponibilidade, sem retraimentos, para a transformação por parte dos seus personagens-protagonistas, também Bergson indica que, no movimento para evolução, para o estabelecimento de formas renovadas, o insucesso surge como a regra, o sucesso como exceção e sempre imperfeito" (14).

De forma sucinta, no mundo animal, em oposição aos elementos do mundo vegetal (adormecido na "sua imobilidade" (14)), "tudo converge para a ação", designadamente na procura de alimentação, que resulta na "utilização de energia" em "movimentos de translação", na necessidade de movimento, que providenciou em grande medida o desenvolvimento da animalidade (15). Bergson na contínua "complexificação do funcionamento dos organismos superiores" indica "um centro, que é o sistema de elementos nervosos estendido entre os órgãos sensoriais e o aparelho de locomoção" (16) (17).

Bergson exemplifica o conceito de torpor com as carapaças, armaduras de animais, que servem de defesa, mas que provocam problemas de mobilidade, constituindo, por isso, um obstáculo na evolução. Constata-se, então, a necessidade de superar esse torpor, para aceder à evolução, pois "os maiores sucessos", nas "sociedades humanas e dos destinos individuais", "couberam àqueles que aceitaram os maiores riscos", o que foi explicitado no mundo animal no desenvolvimento ligado ao progresso do sistema nervoso sensiomotor (18).

As relações entre a inteligência e o instinto são outro dos eixos de *A Evolução Criadora*. Em algo que podemos discernir nas ambições dos personagens de Ballard, e também de Cronenberg, apesar da tentação de valorizarmos a inteligência em detrimento do instinto, com a primeira a sobrepor-se à segunda, na distinção do humano dentro do mundo animal, Bergson diz-nos que "na realidade não são coisas da mesma ordem, nem se sucedem uma à outra, nem se lhes pode atribuir níveis", e, de facto, estas duas características muitas vezes "opõem-se" e "complementam-se" (19). Enquanto o instinto pressupõe um conhecimento vívido e armazenado no inconsciente, a inteligência traduz-se num

(12) A Evolução Criadora, p.97
(13) A Evolução Criadora, p.100
(14) A Evolução Criadora, p.122
(15) A Evolução Criadora, p.114
(16) A Evolução Criadora, p.118
(17): A completar esta ideia, Bergson assinala a análise a animais sujeitos a um jejum prolongado: "É notável que, em animais mortos pela fome, se encontre o cérebro quase intacto, ao passo que os outros órgãos perderam uma parte maior ou menor do seu peso e que as suas células sofreram profundas alterações. Parece que o resto do corpo manteve o sistema nervoso até ao fim, considerando-se a si mesmo um simples meio cujo fim seria aquele sistema" (A Evolução Criadora, p.117).
(18) A Evolução Criadora, p.124
(19) A Evolução Criadora, p.127

conhecimento mais pensado, do domínio do consciente, ou seja, o instinto impõe um conhecimento inato de uma coisa, enquanto a inteligência se concretiza na faculdade de fabricar instrumentos inorgânicos, artificiais. Portanto, o instinto permite uma relação e uma apreensão imediata com a realidade, enquanto a inteligência se apoia na utilização de objetos para se relacionar com a realidade, durante um período de tempo. Assim, segundo Bergson, "um ser inteligente traz consigo os meios com que se superar a si próprio", mas se "há coisas que só a inteligência é capaz de procurar", constata-se que "por si própria, nunca encontrará"; por outro lado, essas mesmas coisas "apenas o instinto as poderia encontrar, mas ele nunca as procurará" (20). Portanto, podemos imputar à inteligência "uma incompreensão natural da vida", que contrasta com o instinto, que "é moldado na própria forma da vida" (21). Em algo que valida as portas que os protagonistas de Ballard abrem para "a totalidade do nosso passado" (22) e para uma consciência adquirida durante milhares de anos, Bergson indica que "se a consciência que nele dorme despertasse, se se interiorizasse em conhecimento em vez de se exteriorizar em ação, se soubéssemos interrogá-lo e ele pudesse responder, revelar-nos-ia os segredos mais íntimos da vida" (21).

A linguagem é outra propriedade inerente ao humano e à sua evolução, na constatação de que a palavra é móvel e de que a linguagem participou da libertação da inteligência. A linguagem humana assenta no domínio e utilização de signos e no seu transporte: "o signo instintivo é um signo aderente, o signo inteligente é um signo móvel" (23). Em grande medida devido à crescente sofisticação da linguagem, "a intuição encolheu-se para instinto, porção de vida, na sombra da consciência ao determinar-se em inteligência – exteriorizou-se (24).

Marshall McLuhan convocou *A Evolução Criadora* no capítulo 8, que dedicou à palavra falada, como uma das extensões do homem, mas com uma interrogação, indagando se a linguagem não seria "uma flor do mal", participando na conceção de Bergson, de que a linguagem é uma tecnologia humana que enfraqueceu e reduziu os valores do inconsciente coletivo. Por um lado, a linguagem permitiu "ao intelecto destacar-se da vastidão do real", pois caso contrário "a inteligência humana teria permanecido totalmente envolvida nos objetos para os quais voltasse a sua atenção". Assim, a linguagem destacou dos outros seres do mundo animal e conferiu fluidez à ação humana, permitindo, em graus progressivos de sofisticação, uma circulação "de um ponto a outro com maior facilidade e rapidez, e com um grau de envolvimento cada vez menor". Por outro lado, primeiro a fala e depois as demais linguagens implicaram para o homem uma repartição das "suas faculdades": "A sua

(20) A Evolução Criadora, p.140
(21) A Evolução Criadora, p.152
(22) A Evolução Criadora, p.154
(23) A Evolução Criadora, p.146
(24) A Evolução Criadora, p.166

consciência coletiva e o seu conhecimento intuitivo são enfraquecidos por esta extensão técnica que é a fala". Assim, o incrementar progressivo da participação das linguagens no quotidiano do humano resultou "na separação dos homens entre si e da humanidade face ao inconsciente cósmico" (25).

Esta linha de argumentação de McLuhan prolonga-se no capítulo seguinte de *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, dedicado à palavra escrita, sintetizado na conceção de troca do "ouvido pelo olho". McLuhan assinalou que a civilização se edificou em cima da "literacia", que "representa o processamento duma cultura através do sentido da visão prolongado no espaço e no tempo através do alfabeto". Nas culturas ancestrais, assentes no tribalismo, "a experiência" era "organizada predominantemente por uma vida sensorial assente na audição, que reprime os valores visuais". Ao contrário da "visão", que é um sentido "frio e neutral", a audição é um sentido "hiperestético, delicado e universalmente inclusivo", que resulta numa "cultura fonética" capaz de providenciar "ao homem os meios de reprimir sentimentos e emoções no momento em que se empenha na ação" (26). Nas comunidades seguintes, com a introdução do alfabeto "perdeu-se a sensibilidade interior", mas ganhou-se liberdade, autonomia do "clã e da família" (27), assim como a aptidão de "agir sem reação, sem envolvimento", que olhamos frequentemente como uma característica e uma "vantagem especifica do alfabetizado homem ocidental" (26). Nas derivas regressivas dos personagens de Ballard, encontramos uma vontade de abdicar de comportamentos e convenções do presente para encontrar as virtudes do homem, que Jean-Jacques Rosseau apontou em *Discurso Sobre as Ciências e as Artes* (28), na "forte dissociação na sua vida imaginativa, emocional e sensorial" experimentada pelo "homem letrado", num afrouxamento também denunciado "pelos poetas e filósofos românticos" (27).

No terceiro capítulo de *A Evolução Criadora*, Bergson reflete sobre várias questões que antecipam os universos de Ballard e de Cronenberg, designadamente a delicadeza das perceções e a relevância, muitas vezes oculta, do instinto. Os personagens de Ballard evidenciam, muitas vezes, a parca fiabilidade das perceções humanas, no que pretendemos para a definição da realidade que nos cerca: "As nossas perceções dão-nos o plano da ação possível sobre as coisas, bem mais do que as próprias coisas. Os contornos que encontramos nos objetos marcam simplesmente o que neles podemos alcançar e modificar. As linhas que vemos traçadas através da matéria são as mesmas sob as quais somos chamados a circular" (29).

Bergson insistiu na necessidade de superar a inteligência e para isso é preciso que alcancemos a

(25) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.93
(26) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.99
(27) Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, p.101
(28) Discours sur les sciences et les arts (1750)
(29) A Evolução Criadora, p.173

"nossa própria vida" interior, pois "é na pura duração que tornaremos a mergulhar, uma duração em que o passado, sempre em movimento, se engrandece incessantemente com um presente inteiramente novo" (30). Esse tempo vivido pode ser articulado na vizinhança do exemplo de um homem a nadar, na necessidade de "precipitar as coisas", para num "ato de vontade, obrigar a inteligência a sair fora de si própria" (31). É um tempo ballardiano, que suscitamos várias vezes na primeira parte desta tese, numa "contração violenta da nossa personalidade sobre si mesma", que captura "o nosso passado que se esconde, para puxá-lo, compacto e indiviso, para um presente que ele criará ao introduzir-se nele" (30).

Tal como os protagonistas-cientistas de Cronenberg, Bergson arroga que é "inquestionável que a vida, no seu todo, é uma evolução, ou seja, uma transformação incessante" (32). A vida, traduzida, então, pelo conceito de evolução criadora, "transcende a finalidade", território "demasiado estreito para a vida na sua integralidade", no entendimento de "finalidade" como a realização de uma ideia previamente concebida ou concebível" (33). O filosofo também introduz aqui o conceito de élan, como um impulso vital que atravessa toda a matéria e promove a sua evolução, que faz transitar "o nosso ser no nosso querer", numa progressiva consciência humana, de "que a realidade é um crescimento perpétuo, uma criação que prossegue sem fim" (34).

O resultado final, a transformação do humano, corresponderá ao somatório da vontade com a parcela do instinto, que desenvolveremos mais abaixo. Nesse movimento que é a vida, é "a unidade do élan que, atravessando as gerações, liga os indivíduos entre si, as espécies às espécies, e faz da série inteira dos seres vivos uma única e imensa vaga fluindo sobre a matéria", onde "cada individuo aparece como um agregado, agregado de moléculas e agregado de factos" (35). O élan, mais do que uma possibilidade, apresenta-se como um motor, uma "exigência de criação", que a princípio se depara com "a matéria", num "movimento inverso ao seu"; terá, então, de contrariar essa inércia, "apodera-se desta matéria", para depois "introduzir nela a maior quantidade possível de indeterminação e de liberdade" (36).

A consciência no humano é sinónimo de ação e liberdade, em algo que nos distancia do animal, pois se no mundo animal existe uma espécie de consciência, a mesma corresponde a "apenas uma variação sobre o tema da rotina"; pelo contrário, para o homem, "a consciência quebra a corrente"

(30) A Evolução Criadora, p.182
(31) A Evolução Criadora, p.177
(32) A Evolução Criadora, p.208
(33) A Evolução Criadora, p.203
(34) A Evolução Criadora, p.215
(35) A Evolução Criadora, p.224
(36) A Evolução Criadora, p.225

(37). No domínio do "trabalho consciente" do humano, "intuição e inteligência" atuam em "duas direções opostas": "a intuição caminha no mesmo sentido da vida, a inteligência desloca-se na direção contrária, e encontra-se assim naturalmente regulada sobre o movimento da matéria". Será necessário, para nos abeirarmos de "uma humanidade completa e perfeita", um "pleno desenvolvimento", destas "duas formas de atividade consciente". O que Bergson relata é que, no retrato da espécie humana, "a intuição é quase sacrificada à inteligência". As causas dessa parca visibilidade da intuição dever-se-á a uma presença "vaga e sobretudo descontínua", como se fosse "uma lâmpada quase apagada", que apenas pontualmente se dá a ver, e "apenas por alguns instantes". Mas, de facto, o instinto irrompe "quando um interesse vital está em jogo", quando desponta algo relativo à "nossa personalidade", à "nossa liberdade", ao questionamento da "nossa origem" e do "lugar que ocupamos no todo na natureza" (38).

A Evolução Criadora atribui ao instinto a projeção de "uma luz vacilante e fraca", mas que se revela suficientemente capaz de "iluminar a escuridão da noite em que nos deixa a inteligência" (38), para nos voltar a colocar no trilho do mundo animal, que não nega "ao homem uma posição privilegiada na natureza" (39), mas apoia as transformações imprescindíveis à sua evolução na animalidade: "Todos os seres vivos estão interligados e todos cedem ao mesmo formidável impulso. O animal toma o seu ponto de apoio na planta, o homem cavalga sobre a animalidade, e toda a humanidade, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, à nossa frente e atrás, numa carga arrebatadora capaz de derrubar todas as resistências e transpor todos os obstáculos, talvez até a morte" (40).

Também Jean Baudrillard, nas conversas com Philippe Petit, se expressou na continuidade das conceções de Bergson, da "especificidade extraordinária do pensamento humano", apenso tanto a um "lugar" na ciência", "como em todo o tempo da sua existência". Ao enunciado de Petit, de que "o homem é o único ser capaz de construir uma teoria sobre si mesmo", Baudrillard afirmou que "o humano só se definiu há dois ou três séculos", apoiado na razão, numa transformação intelectual, que definiu a sua "relação com o mundo (...) através de um órgão extremamente subtil que é o cérebro" (41). Essa mudança contrasta com a evidenciada no homem primitivo, que ainda subsiste em algumas culturas, em que a "relação com o mundo" é estabelecida "de corpo inteiro, integrado no ciclo das metamorfoses e em inteligência com o mundo". Tal como Bergson, Baudrillard entende que o homem que daqui resultou, apoiado apenas na inteligência, "moderna, racional", resultou numa legião de

(37) A Evolução Criadora, p.236
(38) A Evolução Criadora, p.239
(39) A Evolução Criadora, p.240
(40) A Evolução Criadora, p.242
(41) O Paroxista Indiferente – Conversas com Philippe Petit, p.119

"seres técnicos", "à imagem dos nossos utensílios e dos nossos conhecimentos". Baudrillard recorre a Saul Bellow, para relatar o homem que se fez em função do "sacrifício do intelecto", o que resultou numa "interrupção brutal no ciclo da espécie". Em função dessa rutura, "a nossa civilização" passou "a viver no ódio de si mesma". Numa linha de pensamento aproximada à de Marshall McLuhan, à flor do mal imputada às linguagens, "a nossa modernidade define-se pela perspetiva do Humanismo e das Luzes, mas o que nos precedeu era bem mais vasto do que esse humanismo e não conhecia esta distinção entre humano e inumano". Por isso, se por um lado nos "tornamos indivíduos livres e emancipados", o instinto funciona na intermitência de nos permitir "expiar" essa "traição", como uma brecha para a "descoberta" ou "redescoberta do inumano", na possível reconciliação com uma "metamorfose possível da espécie, diferente da sua sobrevivência artificial da técnica" (42).

Bergson encontrou no mecanismo cinematográfico um paralelo com a evolução humana, na expectativa do devir. O cinema concretiza-se numa ilusão de imagens em movimento, pois são de facto imagens fixas que se substituem muito rapidamente às anteriores, como uma "mudança contínua de forma", em que "a forma é apenas uma fotografia de uma transição" (43). Da mesma forma que "a nossa atividade passa de um arranjo a um rearranjo" (44), também o método cinematográfico, se apresenta como um "perpetuo recomeço", em que o espírito se convence "que imita, pela sua própria instabilidade, o movimento do real" (45), e que traduz, na realidade, numa sobreposição de "imagens sucessivas para imitar o movimento do objeto real" (46). Uma das definições chave de *A Evolução Criadora* é negar a relevância da "nova figura" (44), quando comparado com a importância decisiva do "movimento": o que é determinante é o "devir" quando comparado com as "posições sucessivas atribuídas ao móvel"; em suma, a vida assenta "na evolução da forma" e não nas várias "formas atravessadas" (47). A projeção das imagens em movimento expressa a equivalência do devir com o método cinematográfico, pois o espectador não considera as imagens individuais, mas a perceção do movimento: "Quem se instala no devir, vê a duração como a própria vida das coisas, como a realidade fundamental" (48).

Para Bergson, o tempo é a "variável independente" que define a modernidade, é "a grandeza à qual" podemos "relacionar todas as outras" (49). Essa aspiração, a relevar a duração do trabalho como "parte integrante do trabalho" do artista ou do cientista, estabelece uma transversalidade entre duração e

(42) O Paroxista Indiferente – Conversas com Philippe Petit, p.120
(43) A Evolução Criadora, p.268
(44) A Evolução Criadora, p.271
(45) A Evolução Criadora, p.272
(46) A Evolução Criadora, p.277
(47) A Evolução Criadora, p.279
(48) A Evolução Criadora, p.280
(49) A Evolução Criadora, p.296

criação (50). Essa verdadeira duração, a criadora, só é possível, como vimos, se à inteligência juntarmos a intuição. Se para "os antigos", o tempo se apresentava como "teoricamente negligenciável", pois "a duração de uma coisa" apenas revelava "a degradação da sua essência", o triunfo da modernidade desenha-se no "fluxo do tempo", no retrato em movimento da "própria realidade", no estudo das "coisas que fluem" (51).

Em suma, *A Evolução Criadora* apela a um filósofo que deve aspirar a "ir mais além do que o cientista". Não se trata de proceder a um exame da "matéria inerte", em que "podemos negligenciar a fluidez sem cometer um erro grave". A ambição do filósofo deve ser a promoção do reencontro com a "duração real", no "domínio da vida e da consciência". Do mergulho nesse movimento que nos aproxima da compreensão da realidade, desponta "a evolução, e, no seio dessa evolução, a determinação progressiva da materialidade e da intelectualidade através da consolidação gradual de ambas". Quando participarmos desse "movimento evolutivo", a filosofia poderá patrocinar "o regresso do espírito a si mesmo, a coincidência da consciência humana com o princípio vivo que ela emana, um contacto com o esforço criador", para determinar "o aprofundamento do devir", na constituição do "verdadeiro evolucionismo e (...) o verdadeiro prolongamento da ciência (...)" (52).

Ballard valorizava as ideias de Bergson sobre a memória e a perceção sensorial, como se constata pela leitura do seu prefácio em *As Portas da Perceção*, de Aldous Huxley. Ballard recorria, então, a Bergson para identificar como "função do cérebro e do sistema nervoso" uma propensão "essencialmente diminutiva e não produtiva". Estes sistemas, fazendo uso da instalação de barreiras, protegem-nos, "ao evitar que sejamos submergidos e confundidos por essa amalgama de informação em grande medida inútil e irrelevante". A parcela que ultrapassa esses bloqueios é, então, "muito reduzida e especial", e corresponde à seleção de material que manifesta "mais probabilidades de se revelar útil do ponto de vista prático". Ballard conclui que, segundo as teorias de Bergson, "cada um de nós é potencialmente, uma Mente sem Limites". Esse desmesurado potencial afrouxa para que possamos "sobreviver", e assim essa "mente sem limites" é "canalisada através da válvula redutora do cérebro e do sistema nervoso", para que se obtenha, "no extremo do cano", um "gotejar modesto do género de consciência que nos ajuda a manter-nos vivos na superfície deste planeta em particular". Alinhado também com Marshall McLuhan, Ballard atribuiu às "linguagens", que "o homem inventou e aperfeiçoou" progressivamente, a função de "formular e exprimir o conteúdo desta consciência reduzida" (53). Assim, se por um lado, os indivíduos beneficiam, através da linguagem, de um conjunto de

(50) A Evolução Criadora, p.300
(51) A Evolução Criadora, p.303
(52) A Evolução Criadora, p.324
(53) Prefácio de As Portas da Perceção, p.26

experiências acumuladas dos humanos, por outro ele torna-se vítima da "crença de que a consciência reduzida é a única consciência que existe, o que lhe corrompe a perceção da realidade, de tal modo que ele é levado a tomar os seus conceitos por dados palpáveis, as suas palavras por coisas genuínas". As experiências com drogas relatadas por Aldous Huxley são uma das possibilidades de contornar essa válvula redutora, no entanto, isso não proporciona "a perceção de tudo o que está a acontecer em todos os lugares do universo", porque a mente sem limites continua a não ser possível, mas permite aceder a material que não o exclusivamente utilitário (54).

(54) Prefácio de As Portas da Perceção, p.27

3.2 – Cronenberg, os primeiros filmes: o Futuro no Laboratório

> O desempenho de Cronenberg é verdadeiramente científico. Os filmes são experiências, conduzidas num sentido puro, com poucos ou nenhuns cuidados com as consequências. O ponto é seguir a experiência ou hipótese até ao fim, sem restrições sociais ou considerações políticas (1).

O sistema de distribuição do cinema canadiano, nos anos 1960, era muito frágil e os filmes não eram vistos, excetuando em alguns circuitos alternativos de exibição. Cronenberg, que era um bom espectador de cinema, mas não se considerava um cinéfilo, passou a frequentar a Cinecity Film, uma comunidade que assistia com regularidade a produções *underground* de New York e Los Angeles, assim como a abordagens *avant-garde* dos seus contemporâneos. Como não havia escolas de cinema em Toronto, Cronenberg decidiu experimentar e aprendeu a fazer; é neste âmbito que surgem *Transfer* (1966) e *From the Drain* (1967), os seus dois primeiros filmes, em formato curto e rodados em pelicula 35 mm, em que o cineasta assegurou para lá da realização e do guião, a montagem e a direção de fotografia.

Rodada em exterior, junto a um bosque coberto de neve, *Transfer* assinala o reencontro entre um psicanalista e o seu paciente. O médico fugira da civilização, mas fora encontrado pelo seu doente, que o venera e lhe diz que a sua vida sem ele é desprovida de significado. Próximo de um conto do absurdo, o filme deixa uma pista interessante para o trabalho futuro do cineasta cientista quando o psiquiatra questiona o seu paciente sobre as preocupações dele com a inexorável passagem do tempo. Se, para o doente, o envelhecimento e a morte são um pesadelo e o tempo é um rio que ferve enquanto engrossa, o terapeuta dir-lhe-á que tem de buscar no seu inconsciente um tempo mais vasto, como uma piscina de águas negras e paradas. No mesmo tom surrealista e de paranoia, *From the Drain* encontra dois homens numa casa de banho, sentados numa banheira, vestidos. Aquele lugar serve de terapia para veteranos de uma guerra desconhecida. Os homens permutam de argumentos e de posições, enquanto discutem qual deles é o terapeuta e qual é o doente. O ralo do título do filme é de onde chega a ameaça, sob a forma de ramos de uma planta, que das profundezas da mente ameaça calar aqueles sobreviventes, que se constituem como material para uma experiência científica.

Cronenberg revelará ao longo da sua obra uma grande "empatia por médicos e cientistas", que elegerá muitas vezes como os seus protagonistas e extensões da "sua persona". Os "melhores cientistas são tão loucos e criativos como os escritores e os artistas" e mesmo que as suas ações os desacreditem como "dementes", ele não concorda que "eles estejam a mexer com coisas que não deviam".

(1) Cronenberg on Cronenberg, prefácio de Dr. Martyn Steenbeck (p.xi)

Determinado na sua condição de materialista, o cineasta, em oposição, aos tementes a um Deus, não acredita que "haja alguma coisa que o homem não seja suposto saber" (2). O nosso quotidiano, "o nosso modo de viver", constituem o "nosso laboratório", onde experimentámos a resolução dos nossos problemas, "para afastar a loucura e o caos". Então, os personagens dos seus filmes "representam pessoas em geral", que de alguma forma "têm de descobrir o que estão a fazer, o significado do que vale a pena, qual é a sua relação com a sociedade, como usar a sua energia criativa e como lidar com a sua energia destrutiva" (3).

Cronenberg, ainda estudante, conseguiu financiamento para *Stereo* (1969), a sua primeira longa-metragem, através do Canada Council, mas como não existia a categoria de Cinema (seria criada no ano seguinte), fê-lo como escritor; um projeto que começou, então, como a escrita de um romance. O cineasta, mais influenciado pela Literatura de Nabokov e Burroughs do que pela cinefilia, libertou-se destas amarras e transformou o projeto de romance na escrita de *outlines* (4), que seriam a base do guião que usaria na rodagem. O filme, rodado a preto e branco em pelicula 35 mm, utilizou um dispositivo de som assíncrono, que repetiria em *Crimes of the Future* (1970), devido ao receio do realizador dos barulhos produzidos pela câmara Arriflex que usou, o que haveria de introduzir elementos na estética dos dois filmes.

Stereo estabelece-se num Instituto onde um grupo de jovens adultos voluntários se juntou para testar uma teoria do ausente Dr. Luther Stringfellow, que apontava para o desenvolvimento de capacidades telepáticas que contribuiriam para uma maior exploração e consciência da sexualidade, um tema que haveria de reverberar em grande parte da obra de Cronenberg. Desde a primeira cena que notamos a presença de um homem, que usa uma capa preta, interpretado por Ron Mlodzik, que haveria de protagonizar o filme seguinte e que o cineasta assume como uma influência neste período. Mlodzik, um intelectual do Massey College (Toronto), que tinha "uma sensibilidade, um catolicismo e um sentido de estilo de gay medieval" (5), atributos apreciados por Cronenberg, conferiria aos filmes uma ambivalência, um cientista que podia ser um sacerdote, entre um próximo futuro e a obscuridade da Idade Média: "uma estranha criatura que não é bem terrena, em termos de gestos e sexualidade que projeta, inquietando a audiência" (6).

No primeiro plano de *Stereo*, observamos a relação e a escala das fachadas de dois edifícios do Instituto e a figura de Ron Mlodzik. Os edifícios de quatro andares da Universidade de Toronto

(2) Cronenberg on Cronenberg, p.5
(3) Cronenberg on Cronenberg, p.7
(4) Documento que contem o esboço do guião cinematográfico, com a identificação da estrutura, a listagem das sequências e um resumo narrativo de cada uma delas.
(5) Cronenberg on Cronenberg, p.23
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.27

(Scarborough College), em betão à vista e com uma métrica repetitiva de vãos envidraçados e aberturas ao nível do rés-do-chão que permitiam o atravessamento pelo automóvel, apontam claramente para uma estética modernista, no que Le Corbusier designava por edifícios-máquina (induzindo uma utilização e uma gestão que dispensava a intervenção humana), em algo que o filme usará para pontuar conexões da realização com o espaço. Os compartimentos interiores são também claramente modernistas: amplos, com escadas em betão e aberturas que permitem a entrada de luz natural para lugares de circulação e com luz controlada e branca em divisões interiores. Os planos gerais são dominantes, com forte presença da geometria dos espaços, da relação por norma ortogonal, paralela e simétrica entre tetos, paredes e pavimentos, na definição de locais assépticos e controlados, algo inerente à experiência que envolveria aqueles sujeitos. Estes longos planos, estáticos ou em sequência, em que os personagens vagueiam pelos extensos corredores "como se estivessem a sonhar" (7), conforme identificou Chris Rodley, relacionam-se com uma arquitetura que Cronenberg designa como uma metáfora de uma "atmosfera sufocante", vigente na Toronto dos anos 1950, que sugeria "ordem e calma" a largos espectros da sociedade, enquanto se "infligiam quotidianos que não tinham muito a ver com estes conceitos". Em tempos que antecipavam as grandes mudanças que surgiriam na década seguinte, muita "energia sexual era reprimida" (8).

Desprovido da captação de som, uma narração com as teorias de Stringfellow e o seu contraditório, com um jargão científico tangível à paródia, foi adicionada por Cronenberg enquanto montava as imagens. Essas dissertações para lá de pontuarem as imagens, funcionam por blocos e conferem uma ordem narrativa a *Stereo*: as imagens e a narração estão, então, desfasados em dois canais como o título aponta, sem que se submetam ao carácter redutor de se complementarem. A estética, muito assente na separação das bandas de som e imagem, torna o filme um objeto experimental em concordância com o assunto, numa investigação que ambicionava desligar o pensamento da linguagem. Numa narração que muitas vezes parece a leitura de um relatório médico (em modo monótono, pausado e monocórdico), o silêncio entre essa emissão dos relatórios, confere ao ambiente um tom ainda mais laboratorial, controlado e limpo.

Depois da narração nos informar do isolamento de três meses dos sujeitos antes da interação e dos possíveis sintomas da dependência associada à telepatia, os corpos de Cronenberg comunicam, em imagens mediadas por ecrãs, com as primeiras entranhas do cineasta, no contacto com *dummies* de hospital e os seus órgãos tácteis, numa espécie de erotismo de laboratório. Os planos abertos passam a alternar com planos de conjunto, dos rostos dos sujeitos e do mobiliário, onde predominam os tons

(7) Cronenberg on Cronenberg, p.23
(8) Cronenberg on Cronenberg, p.25

metálicos e acinzentados, com pontuais e longos *close-ups* dos rostos, como se a câmara pudesse apreender telepaticamente os sujeitos, os seus pensamentos e desejos. Surge, então, o primeiro esboço de comunidade, neste pequeno conjunto de indivíduos que, apartados do exterior por razões de segurança, são protótipos de uma transformação social: substituir a obsoleta unidade familiar.

O projeto é ambicioso: a experiência telepática é muito mais do que ler a mente do outro; talvez possam apreender padrões verbais na mente dos outros sujeitos, mas também um conjunto de camadas de memórias, aprendizagens, respostas emocionais e impulsos psicofisiológicos, que geram pensamento e linguagem. A experiência de Cronenberg é tratar o humano como uma substância sujeita à experimentação, maleável, transformável. Um processo como parte da evolução humana e social, a perguntar para onde vai o humano. Diz-nos o cineasta que em *Stereo* e *Crimes of the Future*, desenvolveu "uma ideia de homem construído, um ambiente controlado" para permitir um "curto-circuito no conceito de evolução, em que a sobrevivência do mais apto já não funciona" (9). Estes dois filmes também introduzem as instituições associadas à ciência como habitat privilegiado da obra de Cronenberg. O cineasta tende a olhar para estas instituições como elementos benignos, mesmo quando produzem a destruição: "elas são como um organismo, um animal multicelular em que as pessoas são as células", que "vivem e morrem as suas vidas", procurando manter-se consistentes "como o fluxo da existência num corpo humano" (10).

Stereo também lança o primeiro indício de que a experiência de Cronenberg pretende a separação dos universos masculino e feminino, em algo que ficará mais evidente em *Crimes of the Future*. O narrador fala da interação telepática entre os sujeitos, nomeadamente a personagem feminina, que, de forma esquizofrénica e deliberada, facultou um falso "eu" para interagir com outro homem. Enquanto isso, vemos, num auditório, um homem que persegue uma mulher numa brincadeira de contornos eróticos, como um preliminar para o sexo. Mas esta abordagem feminina e esquizofrénica trará problemas para a emissão telepática, de imagens violentas, de decadência, vampirismo, desagregação e necrofilia, que são manifestações do verdadeiro "eu" e que contaminam os parceiros.

A sexualidade passa a definir-se como o eixo da experiência e, consequentemente, da narrativa, desde que se comprova que a comunicação telepática, para níveis aceitáveis de fluidez e intensidade, só acontece entre sujeitos com uma forte ligação emocional, em que se joga um papel determinante no erotismo e na atracão sexual. As imagens corroboram e esticam a moral através de pares de objetos humanos sob investigação, que faz sexo debaixo de lâmpadas, sobre uma maca metálica hospitalar.

O narrador questiona a normalidade a que se associa a heterossexualidade na sociedade e a

(9) Cronenberg on Cronenberg, p.27
(10) Cronenberg on Cronenberg, p.29

consequente anormalidade atribuída à homossexualidade e à bissexualidade. Isto deve-se à relação entre a heterossexualidade e a reprodução, à regeneração da espécie. Mas este argumento cai por terra, pois a reprodução representa um pequeno e quase acidental aspeto da sexualidade humana. Enquanto isto, num gesto irónico, as imagens de Cronenberg colocam um trio, dois homens e uma mulher, que partilham e comem frutas à mesa, como um preliminar para o sexo, o que rememora, no espectador, o conceito bíblico de criação. Para a ciência, prossegue o narrador, há uma equivalência entre homo e heterossexualidade, sendo que a verdadeira norma seria uma forma expandida de bissexualidade, a omni-sexualidade.

Na prossecução da experiência e da transformação do humano, propõe-se o uso de afrodisíacos, sob a forma de drogas sintéticas, como um auxiliar para atingir uma dimensão tridimensional da sexualidade. No entanto, reforçando o princípio de uma sexualidade exploratória e válida *per si*, o objetivo do consumo destes auxiliares afrodisíacos não é aumentar a fertilidade ou a potência sexual, mas sim demolir as ainda espessas paredes das restrições psicológicas e das inibições sociais que remetem a espécie humana para uma pobre dimensão da sexualidade, uma mono-sexualidade. A telepatia participaria, então, desta possibilidade de transformação, com a forma e o movimento como indutores da atividade erótica, em que a imagem redutora de um seio ou de uma coxa é substituída pelo alcance de uma geometria cerebral que permite a circulação de uma ideia em volta de um seio e de uma coxa, que desfaz a unilateralidade do sexo e introduz os sujeitos na possibilidade do omni-sexo.

No entanto, o processo de investigação começa a apresentar problemas na antecâmara do desfecho da narrativa. Surgem patologias e alguns sujeitos a negarem a existência dos processos de telepatia (que as máquinas confirmam), com alterações ao programa que incluíram mortes e danos corporais autoinfligidos pelos pacientes. Como muitas vezes acontece em Cronenberg, as instituições procuram uma transformação orientada pela ciência, que por vezes sai fora do seu controlo, provocando danos e a morte, sem que o cientista o preveja e deseje.

Em *Crimes of the Future* repete-se a ideia de um cientista ausente: Antoine Rouge, o mentor da experiência que o filme relata e que se situa no futuro, no fim do milénio. Rouge, um dermatologista, desaparecera aquando da praga que se seguiu à introdução de cosméticos experimentais, que eliminaram a população de mulheres adultas. O próprio cientista teria morrido na sequência de uma mutação do vírus que a sua experiência gerara. Adrian Tripod, interpretado por Ron Mlodzik, é quem assume o legado de Antoine Rouge, ao coordenar The House of Skin, uma residência hospitalar para doentes ricos com graves problemas dermatológicos, causados por produtos cosméticos. A clínica, em declínio, dispõe de apenas um paciente e dois médicos internos que utilizam terapias bizarras e uma

estranha intimidade entre os clínicos e o doente, que Tripod admite não controlar. O paciente acaba por morrer, contagiado pela variante da doença de Rouge e Tripod beija-o durante a convulsão final, para aceder à substância negra que se solta da boca. Tripod, que é também o narrador, confessa-nos que estes fluídos são aquando da secreção inócuos e sexualmente atraentes, numa evidente atração pela doença, que apesar de conduzir à morte, é retratada como algo paradoxalmente benigno, sedutor.

O protagonista, na eminência do fecho da clínica, relata o percurso de um dos seus colegas que decidira retirar-se. O cientista, que fora um convicto hedonista, convertera-se num metafísico, após contrair uma peculiar doença venérea através de um paciente. O seu corpo começou a criar órgãos misteriosos, posteriormente mais complexos, únicos e aparentemente sem função. Assim que eram removidos, o organismo substituía-os por outros. Esses órgãos, colocados após a extração em frascos eram, segundo o colega de Tripod, os sistemas solares da galáxia em que se transformara o seu corpo. Uma doença, classificada pelo cientista como uma forma de cancro criativo. Esta pequena porção de *Crimes of the Future* determinou uma leitura de grande parte da obra do cineasta e haveria de se tornar o assunto de um filme com o mesmo título, estreado em 2022, numa tentativa de associar criação científica e arte, com o corpo do protagonista transformado num *work in progress*, de cancros criativos suscitados pela motivação artística e o seu livre arbítrio, que convertiam o seu corpo, aquando da remoção dos órgãos, numa instalação pública, estabelecida num espaço hibrido, entre a clínica e a galeria de arte.

Tripod prosseguirá o seu trabalho de investigador e terapeuta num grupo Oceânico Podológico. Apoiada nos registos de Antoine Rouse, o cientista procura desenvolver uma técnica em volta da evolução genética dos pés, rememorando outras espécies marinhas e o uso de tentáculos e barbatanas. A terapia procurava, por um lado, ajustar o mundo à ausência das mulheres e tratar crises psicológicas, convidando os pacientes a experimentar formas oceânicas primitivas e mutações, num esforço de regressão darwinista, que voltaremos a encontrar nos filmes seguintes, na redescoberta de instintos primitivos que, entretanto, o mundo fizera adormecer na espécie humana.

O filme introduz a cor e é espacialmente menos compacto que *Stereo*, também porque deambula por mais lugares e tem uma alternância entre interiores e exteriores, no exercício de libertação das várias preocupações futuras de Cronenberg. No entanto, os edifícios mantêm o vínculo modernista, através de elementos de geometria sólida e estável, como um contributo para o sucesso das experiências de laboratório, mas que, na tentativa de confortar pacientes e cientistas, se tornam cenários de submissão. O trabalho com o som tornou-se em *Crimes of the Future* mais complexo e sofisticado. As camadas sonoras incluem, para lá da narração estruturante, outros sons e barulhos, como o cantar

aflito de pássaros, mas com predominância para a presença da água e de sons emitidos por criaturas marinhas, como golfinhos. A conceção do som, segundo Cronenberg, pretendia simular "uma banda sonora para *A Viagem do Beagle* (1869)" de Charles Darwin, como um "ballet subaquático" (11).

No último ato, Adrian Tripod é convidado a integrar uma comunidade marginal de pedófilos que se juntam em esferas de fantasias sexuais imaginadas e que ambicionam uma genética com ferramentas da bioquímica, para desenvolver uma nova forma de reprodução, uma transformação que permita uma sexualidade renovada e, consequentemente, uma nova espécie de homens. Estas sequências desenvolvem-se em corredores e compartimentos obscurecidos e subterrâneos, com uma noite escura e urbana para lá dos envidraçados e com um som ameaçador, como um ranger produzido por máquinas, que apontam para uma estética distópica, apoiada no imaginário da ficção científica. Se esta dimensão sexual extremada parece pretender esticar a moral e as convenções ao provocar a audiência, que apanhara, entretanto, os ventos da contra-cultura e do movimento hippie, o que Cronenberg deseja é estabelecer uma separação entre o masculino e o feminino.

Em entrevista, o cineasta confirma que é esse o assunto de *Crimes of the Future*: "(...) um mundo onde não há mulheres. Os homens precisam de absorver a feminilidade que desaparecera do planeta, que não pode desaparecer só porque já não há mulheres. A feminilidade tem uma participação crescente, porque aquela dualidade e balanço são necessários. Numa versão futura, um homem morrerá e emergirá como mulher e estará completamente consciente da sua antiga vida como homem". Na vontade de testar essa transformação, de falar de masculinidade e de feminilidade, que "cada um de nós tem porções de ambas", Cronenberg recorre a Burroughs que diz que "homens e mulheres não são apenas espécies diferentes, são espécies diferentes com diferentes vontades e propósitos". O cineasta afirma haver uma "pressão social" para esbater as diferenças entre homens e mulheres, entre rapazes e raparigas, mas a questão não se resolve apenas na sexualidade: "Um homem pode ser bissexual, mas é ainda um homem. O mesmo para a mulher. Têm vontades que embatem umas nas outras, muitas vezes em conflito. Se habitássemos planetas diferentes, veríamos o planeta feminino direcionado para um caminho e o masculino para outro" (12). Cronenberg, que adaptaria *Naked Lunch* em 1991, conta o fascínio de Burroughs quando lhe falou de uma espécie de borboleta, em que o "macho e a fêmea são tão diferentes que os cientistas demoraram 40 anos a discerni-los, pois não conseguiam encontrar o macho da fêmea e vice-versa". Uma das espécies de borboletas "era enorme e colorida", a outra "pequenina e negra". Não combinavam. Mas, entretanto, resultado de uma transformação, descobriram uma versão hermafrodita da borboleta, divida ao meio:

(11) Cronenberg on Cronenberg, p.26
(12) Cronenberg on Cronenberg, p.31

"uma parte grande e brilhante, a outra pequena e escura; os cientistas não conseguem perceber como voam, como é que se equilibram" (13).

O protagonista de *Crimes of the Future*, que resgatara uma criança da comunidade, a quem tinham induzido uma puberdade precoce, encontra sinais da praga de Rouge, que acabará por liquidar a rapariga e o próprio Tripod. A ciência voltava a mostrar-se falível e os homens da ciência erráticos nas suas ações; mas não é possível associar uma corrupção deliberada, de indivíduos e de instituições, no colapso da experiência e nos crimes a que assistimos e que se projetam no futuro.

(13) Cronenberg on Cronenberg, p.32

3.3 – Shivers: Pesadelo ou Sonho, Terror ou Orgia?

> O filme esboçou-se num sonho em que uma aranha emergia da boca de uma mulher à noite, enquanto ela dormia. Não era um pesadelo, era mais um espanto: uma aranha que vivia na boca dela, saía à noite para uma volta pela casa, para depois regressar ao seu corpo. Durante o dia, a mulher não dava por isso. (...) Esta imagem dava uma presença física à ideia de que há coisas a acontecer dentro de nós, que são estranhas e perturbadoras (1).

Depois de *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970), dois objetos irmanados e de fim de um ciclo exploratório, Cronenberg retirou-se para o sul de França, numa sabática de um ano, onde voltou a tentar a escrita de um romance e se interessou por escultura: uma das que fez, em alumínio e que designou de "Surgical Instrument for Operating on Mutants", incorporava um órgão a operar e o próprio instrumento, algo que haveria de participar do seu filme *Dead Ringers* (1988). Regressado a Toronto, decidiu que o Cinema seria a sua linguagem de expressão, para a qual precisava de um crescente domínio técnico e de orçamentos mais vigorosos, para chegar ao público. Escreveu, então, "Orgy of the Blood Parasites", o guião que seria a base de *Shivers* (1972).

Cronenberg olhou em volta e constatou que a produção de cinema do Canadá estava reduzida ao documentário: "there's was no filmmaking of the imagination" (2). Reparou, então, numa pequena produtora, a Cinepix, que distribuía *soft-porno* europeu (maioritariamente de produção francesa), com crescente implantação no Québec, mas com reduzido impacto no Canadá anglófono. A Cinepix era liderada por André Link (um judeu europeu, fluente em francês) e John Dunning (um típico anglo-saxónico, branco e protestante), uma dupla que representou para a produção canadiana algo tangente ao trabalho de Roger Corman (3) nas traseiras de Hollywood: filmes em que o assunto garantia a audiência, independentemente da qualidade artística da abordagem. Cronenberg recorda-se de algumas viagens a New York com os pais, durante adolescência, de ter visto filmes com Brigitte Bardot, que não eram mostrados no Canadá, por não estarem autorizados. Então, para ele, o cinema representou desde cedo "sexo, fantasia, erotismo e a Toronto dos anos 1950 não era nada disso, era muito repressiva, muito Eisenhower", como os edifícios de *Stereo*. O rock n' roll americano era também "luxuriante" e ele recorda-se de ter escutado, pela primeira vez, Little Richard e Fats Domino e "nem sabia que eles eram negros, pois no Canadá não havia afro-americanos" (4).

(1) Cronenberg on Cronenberg, p.43
(2) Cronenberg on Cronenberg, p.35
(3) Roger Corman (1926-2024) foi realizador e produtor norte-americano, com grande importância no lançamento de realizadores que haveriam de protagonizar a Nova Hollywood, desde o final dos anos 1960.
(4) Cronenberg on Cronenberg, p.37

Quando abordou a Cinepix, eles tinham já produzido uns quantos filmes de um *soft-porn* exuberante, um *exploitation* que abusava do corpo feminino; no entanto, os filmes estavam a ser mostrados, as pessoas pagavam pelos bilhetes e havia discos com as bandas sonoras, que eram difundidas pelas rádios do Québec. Enquanto Cronenberg era introduzido ao nacionalismo do Québec, "uma cultura inclusa que se excitava a si própria" (5), os líderes da Cinepix pretendiam estender-se e tomar o Canadá inglês e esperavam que Cronenberg e *Shivers* participassem desse itinerário, no que seria a primeira produção de um filme de terror canadiano.

O financiamento e a estreia de *Shivers* anteciparam os problemas de incompreensão e de censura que a obra de Cronenberg haveria de gerar junto de produtores, financiadores, instituições, crítica e público. A Cinepix teve muitas dificuldades em garantir a aprovação para o financiamento do filme junto da Canadian Filmmakers Distribution Centre (CFDC), que tratou o guião com "repulsa" e só anui três anos após a submissão (6). "Orgy of the Blood Parasites", o título original, apontava para um pastiche dos filmes de terror americanos dos anos 50, pelo que Cronenberg alterou o titulo no Canadá para "The Parasite Murders", numa estreia "infame", em que grande parte do público se sentiu confrontado, como refere Chris Rodley: "As audiências não estavam preparadas para *Shivers*, para a sua crueza, a alarmante e chocante imagética, como um ataque ao espectador, que experimenta a sensação trémula que sugere que poderemos ter assistido ao fim do inconsciente. Foi atirado para o ecrã algo de verdadeiramente perverso, um esplendor repulsivo, desmascarado e desavergonhado. *Shivers* estava para lá dos nossos piores medos de forças reprimidas, desejos e fantasias sexuais distorcidas, numa experiência inesquecível, que abriu inevitavelmente, e assente na imagética, as comportas da aversão e da afronta" (7). Como a estreia em Montreal (Québec) correu bem, decidiram-se pela tradução de "Frissons" para o título internacional de "Shivers". Os EUA foram a exceção, em que o filme distribuído com o título "They Became from Within" teve uma estreia medíocre, com más cópias de uma versão aparada na montagem para fugir à classificação X-rating atribuída pela Motion Picture of Association of America, que pretendia colocar o filme no âmbito da pornografia. Exibido em quarenta países, *Shivers*, que ganhara a reputação de primeiro "*venereal horror movie*", tornou-se a produção mais rentável da CFDC, mas isso voltou-se contra o futuro próximo do realizador, pois o Instituto não "pretendia os cofres públicos cheios de porcaria". Aliás, o conteúdo de natureza violenta e sexual foi tão controverso, que o Parlamento do Canadá debateu-o, questionado o valor artístico e sociológico da obra (8).

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.36
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.39
(7) Cronenberg on Cronenberg, p.40
(8) Cronenberg on Cronenberg, p.52

O genérico de *Shivers* apresenta o edifício Starliner, que assume para o espectador o estatuto de personagem, como acontecera em *Stereo*, mas aqui, para lá de uma atmosfera opressora em volta das personagens e das suas motivações: aquele bloco de apartamentos cumprirá as regras do lugar de um filme de terror. *Shivers* foi rodado durante quinze dias numa torre de habitação em Tourelle-Sur-Rive, em Nun's Island, Montreal. O edifício de 1962, projetado por Mies van der Rohe, integra o vidro e o aço como os seus materiais de eleição, cultivados pela escola de Chicago, num exemplar minimalista (uma métrica repetitiva e geométrica dos vários elementos), ao encontro da expressão que este mestre do modernismo cunhou: less is more. A descrição do narrador anfitrião (Ronald Merrick, que transita dos filmes anteriores) estabelece o edifício numa ilha distante do trânsito e do barulho da cidade, um paraíso primordial, mas servido pela tecnologia, reforçado no nome e nos primeiros enquadramentos de Cronenberg que apontam para uma semelhança com uma nave espacial. Os apartamentos são descritos como muito confortáveis, dispondo de quartos com áreas extensas e iluminadas pela luz natural, dotados de eletrodomésticos, televisão por cabo e acesso a um parqueamento subterrâneo, ao encontro da relação do automóvel com a vida moderna, em que os pilares da torre se erguem do rés-do-chão para permitirem o seu atravessamento. Mas, o edifício não é apenas um contentor de apartamentos, é uma espécie de comunidade, de cidade em altura, com uma piscina com vista para o rio que desagua no mar, campos de golfe e de ténis, restaurantes, lojas, incluindo um talho, uma farmácia e uma clínica médica. O narrador convida os utilizadores a disfrutarem de tudo, sem sair do Starliner, até da beleza do céu e das estrelas.

Os cancros criativos, esboçados em *Crimes of the Futute*, tornam-se o assunto de *Shivers*. O projeto pretenderia participar do esforço de acrescentar possibilidades ao transplante de órgãos, através da criação de parasitas que, depois de aprimorados no organismo, assumiriam a função de um órgão. O espectador é informado da natureza da experiência pelo relato de um dos investigadores, Rollo Linsky, ao médico do Starliner, St. Luc, relevando mais uma vez os cientistas como os protagonistas eleitos por Cronenberg. Se a descrição do projeto atribui uma condição benévola aos parasitas e, por inerência, à doença, o início da narrativa estabelece que a experiência saiu fora do controlo dos cientistas, pois assistimos ao assassinato de uma jovem mulher (depois de esquartejada e desinfetada), seguida do suicídio de Emil Hobbes, primeiro proponente da experiência, que tinha usado a jovem Annabelle como a cobaia.

No consultório sucedem-se as descrições de caroços no abdómen de vários pacientes, de diferentes idades, todos habitantes do Starliner. Annabelle era popular e encarregara-se de disseminar a praga, como uma doença venérea. Um paciente idoso, também contaminado, será o porta-voz do cineasta ao

manifestar uma obsessão com o envelhecimento: vai dizendo a outros pacientes em várias ocasiões, que infelizmente ainda não é reversível, enquanto enumera métodos de retardar o envelhecimento, pensando a ciência como uma forma de fintar a morte.

A princípio, o parasita esconde-se, enquanto produz ruídos ameaçadores, em canalizações e condutas do lixo, uma metáfora para a forma como o sexo é ainda um assunto oculto e dominado por convenções e restrições. Mas, passará a aparecer em outros lugares do edifício, com predomínio de várias sequências em casas de banho, lugares que induzem comportamentos sórdidos. A forma predileta de manifestação do parasita será o falo. Um dos primeiros contaminados, Nick Tudor, um homem ainda jovem, fala com o seu parasita, que se manifestará no abdómen como uma ereção. Pouco depois, a criatura sairá da boca de Tudor com uma tonalidade e uma configuração que a aproxima de um excremento, para confirmar o carácter orgânico do parasita. Veremos, pouco depois, os instantes anteriores à penetração (uma intrusão sexual), a uma mulher deitada numa banheira, em que o parasita violador, saído do ralo, apresenta uma forma pontiaguda e a mesma tonalidade que saíra das entranhas de Tudor. A criatura também se transmite de forma oral: duas mulheres beijam-se e assistimos à penetração, à passagem do intruso, que desliza pela garganta da nova hospedeira. Os ataques à população do hotel pelos contaminados surgem com uma fúria sexual, como quem cumpre uma necessidade. No entanto, estas abordagens surgem envolvidas num ambiente de paródia, que evidência a ambivalência de Cronenberg dentro do género de terror, como veremos. Mas, talvez a particularidade mais interessante é que a disseminação da praga não descrimina e a contaminação daquele terror venéreo e chega a todas as idades, de crianças a velhos: são zombies sexuais sem restrições, a pôr em marcha uma possibilidade de deter o envelhecimento.

Em montagem paralela com a disseminação da praga venérea, as conversas entre o cientista Linsky e o médico St. Luc aproximar-nos-ão dos objetivos mais amplos da experiência e das ideias de Emil Hobbes. O homem é um animal que pensa demasiado e que perdeu a relação com o corpo e com o instinto, diz o cientista. Por isso, este parasita empurra-nos a amplificar a relação com os nossos organismos, numa combinação de doença afrodisíaca e venérea que transformará o mundo numa orgia, despreocupada e de grande beleza. Esta regressão comportamental de personagens que olham para o futuro, será um dos interesses de Cronenberg, colocando mais uma camada na eliminação das limitações sexuais. Uma doença, então, transmitida por via sexual, mas benigna, com atitudes sexuais frenéticas como efeito secundário, em oposição ao caracter punitivo atribuído à SIDA. Os contaminados só pontualmente conhecem sintomas de fadiga, pois a doença parece dotá-los de mais robustez e habilidade. Nesse retorno ao reino animal, a um espírito de um humano mais instintivo e mais

disponível para os apelos do inconsciente, os ambientes despertam na população comportamentos e ações violentas, como numa sequência no parque subterrâneo, em que um dos contaminados impele o seu automóvel contra o veículo do médico, como uma cópula, sugerindo nessa ação um carácter mais fertilizador do que de destrutivo, num prenúncio para a adaptação de *Crash* (1995).

Já próximo do desfecho da narrativa, a enfermeira partilha com o médico do Starliner um sonho que a invadira na noite anterior, em que fazia amor com um estranho. O homem era velho, muito velho. Cheirava mal, era repugnante. O velho dissera-lhe que tudo é erótico, que o sexo está em todo o lado. Até a carne envelhecida é erótica; a doença é o amor entre dois seres diferentes... até morrer é um ato de erotismo. Há sexualidade na fala, a respirar, a existir. A enfermeira acreditara no velho homem e fizeram amor divinalmente. Logo a seguir à descrição do sonho, o parasita sai da boca da enfermeira, para ser estancado pelo médico. St. Luc era aqui o último resistente à possessão pelo sexo. Desde as primeiras cenas que se percebe que Cronenberg abandonou os protótipos experimentais dos primeiros filmes, para se infiltrar no território do *horror movie* e do *exploitation*, convocando a exibição do corpo feminino e sexo em abundância. A preparar o desfiar da narrativa, são disponibilizados indícios ao espectador que antecipam o terror, ou seja: de acordo com os códigos do género do terror, o erotismo antecipa os ataques, como o presságio do castigo a desferir sobre os personagens. Mas a fúria dos zombies é mediada por uma tensão provocada pelo absurdo e pelo humor, pois as investidas dos contaminados ocorrem sob a forma de sexo, o que questiona o terror em favor do deleite, que os violentados invariavelmente abraçam, por entre urros e gemidos que se expandem para lá da torre de apartamentos. O cinema surge como uma leitura de subversão do mundo: uma doença sob a forma de sexo que ameaça invadir a norma, questioná-la para quebrar velhas construções, como num sonho. Cronenberg entende a sexualidade como um dos "assuntos básicos" da humanidade, pois "vida, morte e sexualidade estão interligados" (9). Como os seus filmes têm uma evidente preocupação com "a morte e o corpo humano, a sexualidade é automaticamente" envolvida. E a transgressão que está latente na sua obra é resultante de, como espécie, "ainda não estarmos evoluídos" sexualmente, nas dimensões físicas e culturais. Os seus filmes são, então, uma "tentativa para compreender o que um humano completamente desenvolvido poderia alcançar". Cronenberg recorda *Life Against Death* (1959) de Norman O. Brown, que abordava os estudos de Freud sobre a "sexualidade na criança" e a "perversidade polimórfica", uma sexualidade não "genital, não focada". Nos anos 1960, vários estudos desenvolveram essa possibilidade de pansexualidade, de uma "inundação de sexualidade", mas apesar da libertação da associação da gravidez ao sexo, continuamos muito longe de testar essa "consciência

dionisíaca" (9).

Costumam perguntar a Cronenberg: "Porque não faz como Alfred Hitchcock e apenas sugere as coisas?". Ele pergunta, então, se viram *Frenzy* (1972, fase de regresso a Inglaterra do cineasta), que tem "cenas bem sórdidas". O cineasta pensa que a "reserva de Hitchcock de mostrar as coisas, se devia mais à noção da censura" existente (em Hollywood) "do que às suas vontades". Cronenberg "tem de mostrar as coisas porque ele está a mostrar coisas que as pessoas não podem imaginar". Se fosse uma questão de "mostrar alguém a ser alvejado ou a cortar as goelas, poderia fazê-lo fora de campo e o público aproximava-se da ideia do que tinha acontecido". Mas se pensarmos em Max Renn, em *Videodrome* (1983), e a "fenda no seu estômago... se ficasse fora de campo, o que o público pensaria? Não funcionaria". Essas imagens e essas possibilidades têm de ser mostradas. Não é para chocar o espectador. "São imagens que dão uma presença física à ideia de que há coisas a acontecer dentro de nós, que são estranhas e perturbadoras". O propósito era, então, "mostrar o impossível de ser mostrado, de falar o não falado" (10). O seu cinema estava a "criar coisas que não havia forma de sugerir, porque não eram comuns ocorrências da imaginação". Pretendia "mostrar algo que não poderíamos acreditar, porque seria ultrajante, ridículo ou bizarro". Mas o filme "torná-lo-ia real" para o espectador, "mostraria que é verdadeiro" (11). Cronenberg diz desconhecer "de onde vêm estas imagens extremas". Para ele parecem "francas, naturais e óbvias" quando despontam (10). Os parasitas de *Shivers* vieram do "seu fascínio de infância pelo microscópio, pelos insetos". Ao contrário dos outros miúdos, ficava deslumbrado a "ver um louva-a-deus a ingerir gafanhotos: era para ele mais do que belo", algo que via amplificado e que lhe provocava uma "satisfação" visual e intelectual (12).

Seria necessário seguir o percurso dos filmes para verificar o que é agora evidente, pois o género de terror foi para Cronenberg apenas um casulo para dele emergir a sua crisálida: um discurso filosófico e meditativo, sobre o corpo e a transformação, as entranhas e o seu colapso, o envelhecimento e a morte. O que Cronenberg apreciava nos realizadores dos anos 1960 e 1970, como Bergman e Fellini, é que os seus filmes produziam "um mundo consistente de filme para filme", com "um tom, um sentimento e dinâmicas" recorrentes e reconhecíveis para o espectador. No entanto, mesmo dando conta que começara a criar o seu mundo, várias vezes procurou sacudir essa expectativa relativamente ao seu trabalho, pois poderia tornar-se uma "armadilha", que conduziria à "rejeição" de um próximo filme, por não encaixar em determinado "padrão" (13). Este entendimento é válido para o espectador e para a crítica. Cronenberg afirma que em todos os seus filmes há "um demónio no canto que não

(9) Cronenberg on Cronenberg, p.65
(10) Cronenberg on Cronenberg, p.41
(11) Cronenberg on Cronenberg, p.43
(12) Cronenberg on Cronenberg, p.47
(13) Cronenberg on Cronenberg, p.18

vemos, mas está lá". No caso de *Shivers*, o demónio é que "as pessoas apreciam as cenas em que os gajos derrubam as portas e fazem o que lhes apetecesse com as pessoas que estão lá dentro", ou "em que mulheres correm nuas e aos gritos ao longo dos corredores", fascinadas por experienciar esse retorno ao instinto primordial de que nos falava o cientista. É evidente que há uma disponibilidade do público para a violência e a transgressão, um apelo para a contaminação de algo "proibido", mas os espectadores também "podem odiar-se por gostarem dessas cenas". Cronenberg recorda que a critica francesa viu em *Shivers* "um ataque à vida burguesa, à sua moral e sexualidade". Mas o cineasta diz-nos que essa forma padronizada de olhar os filmes é redutora: "ao viver em Nun's Island, todos queríamos partir daquele lugar e fugir, nus, aos gritos pelos corredores" (14).

Chris Rodley diz-nos que Cronenberg ascendeu à condição de autor, "mais no sentido europeu do que americano", pois "ele escreve e dirige a maioria do seu trabalho" e persistiu em concretizar os seus filmes "fora de um sistema" que pudesse "ameaçar tomar o controlo de partes ou do todo da produção". E com essa abnegação, forçou "uma poderosa, chocante e assustadora visão do mundo", numa série de filmes que começaram como "*exploiters*" de pequeno orçamento até chegar a grandes produções (15). Mas essa ascensão do cineasta foi feita por um caminho pedregoso. A análise de uma obra através dos princípios de autoria, lembra-nos Rodley, impôs-se nos anos 1960 nas publicações de cinema mais progressistas, em que "se dissecavam os filmes para demonstrar a recorrência temática de preocupações e obsessões do realizador", entregando uma gradual irrelevância a outros aspetos, como a *mise en scène*. Esta opção apresentou um eixo virtuoso: "permitiu reexaminar o trabalho de realizadores americanos e questionar as equações tradicionais de oposição entre alta e baixa cultura, arte e cinema, cinema europeu e americano". No entanto, prossegue Rodley, "o autorismo foi perdendo a sua credibilidade na teoria do cinema e na critica", gradualmente "mais reacionária do que progressista", tendo-se transformado numa pobre "ferramenta utilizada por qualquer coluna de jornal e muitas vezes usurpada com motivações de ordem ideológica, da semiologia e da psicanálise". No arranque da obra, alguma crítica "progressista" foi capaz de observar a "inteligência" de Cronenberg no trabalho exploratório dentro do género de terror, mas a compulsão do cineasta que faz dele evidentemente um "autor clássico", baralhou a critica, que se revelou incapaz de decifrar os seus temas e de apreciar as qualidades de uma *mise en scène* cada vez mais sofisticada (16).

Na sequência final de *Shivers*, os zombies sexuais, vindos do exterior como uma manada, são um eco evidente de *Night of the Living Dead* (1968); se os zombies de George Romero eram as criaturas saídas

(14) Cronenberg on Cronenberg, p.50
(15) Cronenberg on Cronenberg, prefácio (p. xv)
(16) Cronenberg on Cronenberg, p.18

do martírio do Vietname, a cabeça de Cronenberg estava no início dos setentas tão ocupada pelas possibilidades da contracultura como com os traumas que chegavam da América, como o massacre de Charles Mason ou o assassinato dos irmãos Kennedy e do reverendo Luther King. As preocupações de Cronenberg, da libertação do indivíduo das amarras e das convenções sexuais cumpre-se no êxtase de grupo da piscina, como o culminar do projeto científico e do auspício dos seus proponentes: uma orgia, um festim sexual, como uma homenagem ao ato fundador do parasita. Os bandos de contaminados libertam-se da torre Starliner e sairão pouco depois, de automóvel, para a noite, para espalhar a boa nova.

3.4 – Rabid: Marilyn Chambers, a Predadora

> O apelo do horror é algo para lá do político. Poderá conter um olhar e uma apreciação política, mas o seu cinema recorre diretamente à víscera, antes de chegar ao cérebro. E não temos política na víscera. Pode eventualmente filtrar-se do estômago para o cérebro, e dai podemos começar a falar de política. As pessoas tentam sempre responder ao grande número de filmes de terror com alguma questão política, mais ou menos presente, como a incerteza dos tempos, a crise do petróleo ou a bomba atómica. Mas nenhum destes assuntos é assim tão relevante. É sempre para lá disso, quando se lida com algo mais primordial, como a desagregação do corpo e a morte (1).

Produzido pela Cinepix, *Rabid* (1977) emparelha com *Shivers* (1975), tal como sucedera com a dupla de filmes anteriores: *Stereo* (1969) e *Crimes of the Future* (1970). Poderemos ler a expansão da praga pela cidade como uma sequela propiciada pela saída dos zombies sexuais do Starliner, com que Cronenberg terminara *Shivers*, como uma narrativa disponível para uma continuação. A intencionalidade em assumir uma obra contínua é concretizada na primeira sequência na clínica. Joe Silver, que interpretara Rollo Linsky (um dos cientistas de *Shivers*), é aqui Murray Cypher, um dos sócios da clínica Keloid. Cypher formula, então, a ambição daquela instituição: a criação de um *franchising* de clínicas de cirurgia estética; sendo que relembramos que *Crimes of the Future* lidava com uma praga consequente à introdução de cosméticos experimentais, que conduziu à quase extinção da população de mulheres férteis.

É a colisão entre um veículo pesado e a motorizada onde seguia Rose (Marilyn Chambers) e o namorado que proporcionará o encontro do corpo da protagonista com a clínica e os cientistas. Além de decisivo no desencadear do processo científico, a colisão automóvel tornar-se-á um elemento fertilizador, com as estradas como principal fluxo da contaminação. A caminho da cidade de Monreal, esse espaço fecundo surgirá em várias sequências, que olhadas agora, depois de *Crash* (1995), já evidenciavam um cuidado nas coreografias das colisões, algumas em cadeia, e apontavam à concisão e ao realismo, como o modo que o cineasta entendia mais poderoso de enquadrar esses eventos. Aliás, a *mise en scène* de Cronenberg, além de mais segura do que em *Shivers*, começava a ser pontuada por alguns dos seus enquadramentos reconhecíveis, como as panorâmicas de veículos em movimento num ligeiro contrapicado, ou pequenos planos-sequência elegantes de lenta aproximação, como quem afina uma lente que se quer apropriar cientificamente do objeto de estudo.

(1) Cronenberg on Cronenberg, p.60

Na operação a Rose, os médicos liderados por Keloid, usam uma técnica arriscada de excertos de pele: os tecidos, removidos da paciente, sofrerão um tratamento para se tornarem "neutros"; um excerto retirado das costas deixa de ser pele das costas para ser apenas pele, a cor e a textura passarão a ser do lugar da parte do corpo onde serão implantados. A intervenção propõe, então, um cruzamento do orgânico com a tecnologia. Keloid enquanto executa a intervenção, explica a técnica e os procedimentos, como se fosse uma aula de ciência, algo recorrente em Cronenberg, não interessando tanto a plausibilidade, mas o tom em que são apresentados. O objetivo inovador é que esse tecido neutro tenha a capacidade de se adaptar a qualquer parte do corpo, como o tecido de um embrião humano. Cronenberg diz-nos que "desde o primeiro tratamento" (esboço das cenas), que *Rabid* "apontava para a história de uma mulher que é uma espécie de vampira dos tempos modernos, uma vampira biológica, ou seja, com nada de sobrenatural" (2). Cronenberg assume que pretendia "trazer o terror para o século XX". Quando realizou *Shivers*, já existia *Night of the Living Dead* (1968), que ajudara a introduzir novas "texturas na superfície do terror", mas em grande medida o género "era ainda gótico e distante", refletia o passado (3). O filme quer abraçar a tecnologia à ciência, para transformar o humano. Após a operação, Keloid diz ao companheiro de Rose que está a monitorizar eletronicamente a regeneração do tecido, como um pacto com as máquinas, que se conclui quando Chambers acorda do seu coma com um grito, como saída de um pesadelo, num corpo que vibra possuído pela ciência.

A primeira escolha de Cronenberg para protagonista foi Sissy Spacek, que ele apreciara muito em *Badlands* (1973), de Terrence Malick. Mas, os produtores disseram-lhe que "ela era pouco popular", além de "ter sardas e um sotaque do Texas". Ainda na produção de *Rabid* estreou *Carrie* (1976), de Brian de Palma: a popularidade da atriz ficou resolvida e o poster está em *Rabid*, quando Chambers se passeia a espalhar a doença pela cidade. Marilyn Chambers, que era uma das rainhas do cinema pornográfico, foi proposta pelo produtor Ivan Reitman, numa solução que em muito agradava à Cinepix, pois entendia a escolha como uma forma de exponenciar o seu público, conquistado nas produções *soft-porn* anteriores. Cronenberg diz que o "cartão de visita de Chambers", que queria saltar do porno para o cinema convencional, era o da "*cheerleader*" que despacha sexualmente "oito homens em simultâneo". Apesar do trabalho dela e da escolha se revelar fulcral para a importância do filme, Chambers acabou por "recuar para o porno" (4).

Um doente da clínica será a primeira vítima de Chambers. Ela começa por lhe morder o pescoço, para

(2) Cronenberg on Cronenberg, p.53
(3) Cronenberg on Cronenberg, p.60
(4) Cronenberg on Cronenberg, p.54

depois o abraçar, como o abraço de uma aranha, e o picar com algo – ele pergunta por entre o pânico se ela tem uma faca. A injeção será um falo, saído do corpo da mulher, uma espécie de seringa orgânica, que desponta no sovaco, com que penetra o seu parceiro. A rainha do porno subverte, então, o estatuto de "girl next door" e confronta o espectador e as suas convenções. O corpo de Chambers, que o público vira ser penetrada sucessivas vezes, é colocado no centro de uma transformação que permite que ela seja a penetradora, a invasora do corpo masculino. Se a popularização do cinema pornográfico encontrava, na época, leituras que conduziam a direções opostas, entre a exploração do corpo feminino e o poder emancipador dessa exposição, *Rabid* esclarece estas relações do poder, que é entregue à protagonista, que se revelará uma rainha deste novo reino, uma super-criatura, como veremos. O espectador continua a ser provocado durante a cena e a câmara de Cronenberg aproxima-se dos corpos e dos rostos que gemem, não sabemos se de dor, se de prazer, numa cópula peculiar. O sangue escorre pelo braço, junto ao cotovelo de Chambers, que exibe um esgar de satisfação, saciada do apetite pelo sangue, pelo seu transbordo. No fim, ela acaricia-lhe o cabelo, como quando um casal chega ao orgasmo, ou um predador contém a sua presa, antes de a devorar.

Rabid teve boas receitas na bilheteira, mas enfrentou, como confirma o cineasta, "algumas agitações feministas, que o acusavam de enquadrar a sexualidade feminina como predadora", sendo que os mesmos movimentos culparam *Shivers* de "mostrar as mulheres com uma sexualidade passiva". No início de um percurso em que terá de lidar frequentemente com movimentos censórios, Cronenberg diz ter percebido que "não era possível vencer estas disputas": "ou todas as mulheres do filme correspondem ao caderno de encargos do feminismo ou não há escapatória". Atendendo a que os filmes de terror lidam com "assuntos primários" - a sexualidade e a morte -, "caem automaticamente na arena feminista" (5). No entanto, ressalva que naturalmente o filme tem contornos "pontualmente sórdidos", mas que se distribuem por homens, mulheres, homossexuais e até crianças. Também confirma que um dos recursos do género de terror que ele incorporou é a repulsa. Assume que certas sequências que lhe apontam "pretendem ser repulsivas, mas há também uma beleza nelas, uma verdadeira beleza, embora por vezes seja difícil comunicar isso" (6).

A princípio, a disseminação da praga faz-se através do sexo conduzido por Chambers, numa clara afinidade com *Shivers*, embora aqui com a particularidade dos encontros sexuais evoluírem bruscamente de uma pequena sedução para uma penetração súbita. Mas, ainda dentro da instituição médica, um dos espaços prediletos da obra de Cronenberg, veremos o cineasta a boicotar o género de

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.56
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.66

terror e as suas regras (na paródia associada ao uso de pequenos elementos musicais, por exemplo), enquanto defrauda a *exploitation* que se antecipava na presença do corpo de Marilyn Chambers. Na sequência do jacúzi, a câmara de Cronenberg insinua o corpo de Chambers, mas o jogo erótico com a outra mulher é muito rápido e um abraço pela cintura conduz a um clímax repentino, numa evidente contenção do erotismo hospitalar, que passa, então, a ser mais anunciado que concretizado. A praga, que muitos viram como uma premonição da SIDA, como sucederá com *The Fly* (1986), revela outro tipo de interesses para o cineasta, mais preocupado com o terror da víscera e o derrube da norma com que se exibe a sexualidade: o apetite pelo sangue que resultou de um erro da ciência libertado em laboratório, conduz a uma espécie de peste negra, disseminada por uma das protagonistas da sujidade do porno, como uma doença venérea que se espalha através da prostituição e de comportamentos que a sociedade entende como promíscuos. Numa oposição a esta visão asséptica, Cronenberg proporciona a Chambers aptidões que estão excluídas da restante população. Os ataques produzidos pelos contaminados deixam de ter o contexto sexual associado, para garantir a rápida disseminação da doença. A única que dispõe da abordagem sexual é o seu portador primordial: Marilyn Chambers.

Segundo Chris Rodley, a tendência de Cronenberg "cortar até ao osso" no processo de montagem "produziu alguma confusão nos espectadores de *Rabid*", que se questionavam como é que a protagonista "desenvolveu aquele pénis sugador na axila". Um pequeno diálogo entre o cirurgião plástico Dan Keloid e a paciente fora removido porque o cineasta sentiu que se quebrava a tensão da cena. Ali, Keloid explicava que o que se pretendia com aquele novo tecido era "fazer crescer um novo intestino que ela precisava para sobreviver depois do acidente de motorizada". Mas, o próprio tecido "decidira crescer com outro propósito", como um cancro criativo. Apesar do sucesso de *Rabid* e de o filme o ter estabelecido como um dos realizadores mais populares dentro do género do terror, Cronenberg insistia que "não era o género de terror que ele buscava", apenas aproveitou a "bênção" dessa conjugação de mercados, que incluía também o thriller e a ficção científica (7). Progressivamente, os seus filmes futuros passarão a estar apenas remotamente conectados com o género de terror, e Cronenberg assumirá a ambição de que os seus filmes deveriam formar o "seu próprio género ou subgénero". Mas o cineasta defende a herança de uma boa parte do cinema de terror, distanciando-se da generalização que atribui a este género apenas emoções "juvenis e idiotas". Os filmes de terror podem ser "uma arte, que nos confronta com os aspetos da nossa vida". Ao contrário da categorização (de género) "necessária para vender filmes", as produções dele "não precisam de categorização para funcionarem". Considera que o grande mérito da sua obra é a "endurance", em mais uma afinidade

(7) Cronenberg on Cronenberg, p.57

com o trabalho de Burroughs, apenas reconhecido em *Naked Lunch* (1959), sendo que grande parte do seu trabalho anterior era classificado de "sensacionalista, nojento e perverso". Também os seus filmes não precisaram da "crítica e dos seus favores", a sua obra perdurou em grande medida porque os "aficionados do cinema de terror estavam disponíveis para os ver" e perceberam que estavam a assistir a "algo de único". O reconhecimento da crítica foi uma "questão de tempo", de releitura feita em cima da consistência do percurso (8).

O cientista Linsky expunha que um dos objetivos do projeto científico de *Shivers* era o reencontro com o nosso organismo e a devolução do instinto animal. Numa cena peculiar e sem reincidência, Chambers procura abrigo do frio num estábulo. Parecendo evidenciar que já pertence a uma extirpe supra-humana e pansexual, a protagonista junta-se a uma vaca, para pouco depois a câmara nos mostrar um piscar de olho do animal, na reação àquele abraço invulgar. Pouco depois, Chambers voltará à clínica, para ser observada por Keloid, o médico que conduzira a experiência científica. Keloid examina a zona no braço, debaixo do sovaco de Chambers. É como uma fenda, uma vagina ou um ânus, que ele aborda com os dedos. Mas há algo que se move no interior do organismo, como um falo invertido. Ela diz que se sente forte, muito forte e rejeita o soro, pois dá-lhe náuseas. A mulher investe num ataque súbito, o falo cor de sangue mostra-se e penetra o médico com uma pequena seringa na extremidade, enquanto Chambers lhe crava os dentes no pescoço. Depois, um *close-up* do rosto em êxtase da predadora, seguido de uma candura. Antes do ataque, enquanto lacrimejava, Chambers ladeada pelo médico dizia sentir-se um monstro. Nesse paralelo com a ambição de renovar um instinto primordial, Cronenberg assume a herança de uma literatura fundada na ciência, e a protagonista é apresentada como a criatura de Keloid, que desempenha uma espécie de Dr. Frankenstein, figura tutelar que voltará à obra do cineasta canadiano. Como confirma Chris Rodley, Cronenberg associou-se a essa ideia de "identificação do espectador com o Monstro", como forma de acentuar a função "disruptiva" e a "tendência subversiva" do género de terror. Essas réplicas de Frankenstein encarnaram "os nossos mais inesperados e reprimidos desejos", transfigurados no "feio através do aprisionamento do inconsciente". Assumindo, então, a herança do terror gótico de Mary Shelley, esses personagens funcionavam como um núcleo atractor da compaixão, o que resultava num "pesar ambivalente" na aceitação do "público da sua necessária destruição, para que uma ordem repressiva pudesse ser restabelecida" (9). Enquanto a epidemia se propaga, as reações dos cientistas, em especial de Keloid, assumem o erro: a experiência não evoluiu de acordo com a motivação e a expectativa da ciência. Mas, são narrativas que concordam que não existe avanço sem experimentação e, por isso,

(8) Cronenberg on Cronenberg, p.59
(9) Cronenberg on Cronenberg, p.65

estes erros e as suas consequências são danos colaterais; é necessário continuar a fazer evoluir e a metamorfosear os nossos corpos, a olhar a doença como algo benigno, transformador, ao invés de um processo que produz o definhamento e a morte. Uma metáfora, então, para a doença, como algo que liberta o homem, o seu corpo e as suas entranhas dos constrangimentos do passado.

Enquanto desfia o eixo da narrativa, Cronenberg pontua o filme com pequenas cenas, tão passageiras, quanto significativas. Uma jovem mulher volta a dar entrada na clínica de Keloid: o pai acha que o novo nariz não está assim tão diferente do anterior e, por isso, quer que ela volte a ser operada; ela terá dito ao pai que ficou parecido com o dele, mas ele insiste que é por isso mesmo que ela deve alterá-lo. Enquanto relata isto à enfermeira, a câmara de Cronenberg mostra-nos o livro nas mãos da mulher – "The Life and Death of Sigmund Freud", para depois ela rematar: assusta-me o que quererá dizer. A paródia que encharcava *Shivers* é, então, substituída por curtas sequências como esta, embora, neste caso, a intencionalidade da cena permita assumir Cronenberg como um herdeiro de Freud e da psicanálise como um momento decisivo para questionar a relação do nosso mundo interior com a nossa realidade e contexto, também considerando as teorias de Freud tão importantes para a arte como foram para a ciência médica, como se constata pela ascendência sobre o movimento surrealista.

Enquanto observamos a rainha do porno a sair para a noite para espalhar a praga, o delegado de saúde procura enquadrá-la: o período de incubação da doença é curto (6 a 8 horas), como se o portador saísse de um sono ou de um sonho de que não se recorda; tremuras, espuma pela boca, agressividade, violência e vontade de morder, depois o coma e a morte. Chambers observa então uma montra de uma sala de cinema, que exibe cartazes de uma sessão dupla de filmes pornográficos: Party Swappers / Models for Pleasure. Com o espectador a cogitar se seriam filmes protagonizados por Marilyn Chambers, de dentro da sala ouvimos: "os meus sonhos são a realidade e a realidade é como um sonho"; como se o surrealismo e a psicanálise tivessem tomado o universo da pornografia. Abordada por um estranho, ao invés de uma postura passiva, é Chambers quem encoraja a investida e circunscreve o Cinema como um espaço contaminado, a sala de cinema como lugar de contaminação e de emancipação do corpo feminino. A fenda de Chambers abrir-se-á para um falo com uma agulha na ponta, como um instrumento híbrido com uma extremidade cirúrgica, misto de órgão e tecnologia. Com a picada no homem, chega-nos um diálogo do filme: "Educam-nos com hipocrisia. Longe da verdade. Afinal de contas somos o que somos. Não devemos esconder isso".

Pacificada, Chambers deambula pela noite, exibindo-se como um belo agente de contaminação, em oposição aos zombies irados, de que se faz a população contaminada. Enquanto os outros contaminados tenderão a espalhar a doença através de mordidelas, sem distinguir a presa, Chambers

é uma personagem exclusiva, a única que escolhe os parceiros e ataca em âmbito sexual, recorrendo a uma espécie de inocência primordial que usa na atração e no jogo erótico com as presas, como uma Eva que derrama o pecado original. Chambers, no reencontro com o namorado, diz que não tem culpa e poupa-o. O filme diverte-se a exibir a rainha do porno como uma super-criatura que olha altiva para a hipocrisia de uma sociedade que a reduz a uma representante da nossa faceta obscura e sórdida, associada ao consumo do porno, o que consolida *Rabid* como um objeto moral. A transformação física e psicológica de Chambers, que será um dos temas transversais à obra de Cronenberg, encontrará um curioso eco no filme *Species* (1995). Depois de receberem do espaço extraterrestre uma sequência de DNA, um grupo de cientistas cria um ser alienígena, que aparenta ser uma criança, mas que se desenvolve rapidamente. Quando os cientistas recebem uma ordem para matar a criança, ela foge do laboratório, transforma-se numa bela mulher, interpretada por Natasha Henstridge, que deseja acasalar rapidamente, e, por isso, ataca sexualmente as suas presas, para proliferar a sua espécie.

Cronenberg diz que se recorda com insistência de uma citação do latim, de algo próximo de "o medo da morte perturba-me". Embora a morte seja a base do género de terror, para ele "a morte é uma coisa muito específica, muito física e por isso se tornou cartesiano". Descartes viveu fascinado "pelo cisma entre a mente e o corpo", nas relações entre os dois. A designação "horror biológico" com que o seu trabalho é muitas vezes definido, concretiza de facto "a consciência do corpo" que encontramos nos seus filmes. Essa "existência física de um organismo vivo" distancia a sua obra de outros filmes de terror ou de ficção científica, que se dividem pela tecnologia e o sobrenatural e são, assim, "desencarnados". O cineasta nunca foi religioso "no sentido de sentir a existência de Deus", de que haveria uma "estrutura externa, universal e cósmica, que se tinha imposto aos seres humanos". Sentiu que somos nós quem "criamos o nosso próprio universo", portanto, o que está "errado também vem de nós". Apesar de não termos o controlo de todas as regras e do acidente ser uma variável com peso decisivo, "a sua visão do mundo é centrada no humano, em oposição à que é centrada fora do humano". Por isso, se estamos "a lidar com o terror", deve ser algo interior ao humano, "algo que vem de dentro do nosso organismo" (10). *O Tubarão* (11) "parece assustar muita gente". No entanto, a ideia de que "carregamos as sementes da nossa própria destruição", e que é algo que pode "entrar em erupção a qualquer momento, é muito mais assustador": "não há nenhuma defesa contra isso", "nenhuma escapatória" (10).

A epidemia está, então, a desenvolver-se dentro dos indivíduos, nas suas entranhas e, como resposta,

(10) Cronenberg on Cronenberg, p.58

(11) O Tubarão (Jaws, 1975) foi realizado pro Steven Spielberg e constituiu um dos grandes êxitos de bilheteira do cinema americano na década de 1970. O filme, desenvolve-se no litoral da Nova Inglaterra, com os habitantes de uma comunidade que vivem aterrorizados pelos ataques de um tubarão assassino, que causou a morte a vários banhistas.

Rabid mostra uma sociedade totalitária. As entidades tentam conter a praga com uma lei marcial e assumem, como estratégia, matar a tiro os contaminados, procurando vacinar os restantes, identificados com um cartão e revistados à entrada dos locais públicos. A cidade espalha *snipers* que eliminam os contaminados à distância, um regime despótico, mas que, no entanto, nada pode na expansão da doença, de uma epidemia orgânica, que circula dentro do organismo humano. Depois da rua e dos cinemas, o centro comercial será o último lugar que o filme privilegia como palco da doença. Cronenberg, mais uma vez, propõe uma visão alternativa à de George Romero e do seu *Dawn of the Dead* (1978), ao colocar a ação numa das catedrais de consumo, subvertendo a época de natal e os valores mais elevados da humanidade, com uma caça ao homem em que nem o pai natal é poupado. Cronenberg assinala que lhe apontam que a "sua visão de agitação social" apenas conduz a "contágio e morte" sem "oferecerem alternativas políticas". Essa crítica, continua o cineasta, assume preferir "as revoluções de George Romero" e o seu "comentário político a uma sociedade de consumo tumultuosa". Esse "vislumbre de esperança política", traduzido no subtexto das obras de Romero, em que "a sociedade é forçada a encontrar alternativas para se reestruturar e organizar depois do apocalipse zombie", era encarada, por essa critica, como um olhar mais "subversivo às estruturas existentes" e ainda assim com uma saída, proposta por um dos cineastas "progressistas" dentro do género de terror. Pelo contrário, Cronenberg, paradoxalmente, era conotado como um representante das "tendências reacionárias" (12).

A tentativa de definir politicamente Cronenberg deriva de ele não acreditar simplesmente no derrube *per si* das estruturas sociais, pois é preciso assumir que "muitas vezes nada de positivo chega para substituir o que foi destruído". O cineasta intitula de "tolas" as pessoas que invocam a revolução sem antecipar qualquer preocupação com o que dai advém, até porque os manuais de História materializam que com a "revolução vem a doença e a angústia, a dor e a morte" (12). Robin Wood foi um dos críticos de cinema que classificou o trabalho de Cronenberg de reacionário, devido à "afeição pelo status quo da classe média" e "pela aparente dificuldade em abdicar disso". Nestas abordagens e noutras é desconcertante esta parte da crítica reduzir a complexidade filosófica do trabalho do cineasta e não lhe identificar uma "ambivalência" com que o próprio Cronenberg contava. Ele confirma não estar "preparado para abdicar da classe média americana", por encontrar aí "coisas valiosas". Nesse sentido, não se considera um "revolucionário", pois acredita que "nem tudo deve ser desmantelado, destruído e virado do avesso", para se "recomeçar com um rabisco". Portanto, se isso o torna "um reacionário, assume a culpa" (13). O cineasta invoca Marshall McLuhan e as suas obras determinantes

(12) Cronenberg on Cronenberg, p.66
(13) Cronenberg on Cronenberg, p.68

em volta dos media, dos media como extensões do homem e do media como mensagem, para argumentar que "não acredita que alguém nos controla", mas que é forçoso "entendermos os media", para evitar uma "antropomorfização" desse instrumento e corrermos o risco de sermos subjugados. Os media "não têm um cérebro", são "apenas tecnologia", mas, com a intensidade do seu uso, poderemos aproximar-nos de uma progressiva "presença e proximidade do caos", de uma desordem que ele diz estar muito consciente. No entanto, reafirma que "estamos condenados a ser livres" e por isso é que devemos ser "inventivos" e até "extremos", devemos tomar essa "estrada perigosa", explorar os perigos, de forma a procurar o "controlo do mundo", da "realidade", através da transformação, que deve partir das entranhas e não apenas cifrada por um discurso político (14).

Num crescendo de metáforas para repressões antigas, da tentativa reiterada das sociedades e das instituições controlarem as nossas motivações e a nossa natureza, Cronenberg guarda para o epílogo de *Rabid* talvez a imagem mais poderosa: o corpo inanimado da rainha do porno, de Marilyn Chambers, lançado no lixo.

(14) Cronenberg on Cronenberg, p.67

3.5 – Fast Company: a Máquina Liberta o Sexo

so get in the car
and I'll treat you right
we'll get some inspiration from the night
and go rockin' in to moonlight
well go rollin' until daylight (1)

No final da década de 1970, o governo canadiano introduziu um regime fiscal favorável às produções de cinema no país, o que permitiu dotar os projetos de Cronenberg de orçamentos mais encorpados. O seu primeiro filme produzido neste contexto foi *Fast Company* (1979), olhado como um corpo estanho na obra do cineasta, em especial naquele período, por se desviar abertamente do género do terror e por, aparentemente, não integrar os seus temas, as suas obsessões. Chris Rodley concede que se trata de um projeto talvez "menos pessoal", até porque não foi escrito por ele, mas que se revelou importante para Cronenberg: "estabeleceu a ponte" entre as produções de pequeno e médio orçamento; permitiu o "desenvolvimento" das habilitações técnicas do realizador e a "experiência de trabalhar com material (guião) não original"; mas, foi sobretudo decisivo no encontro com várias pessoas que permaneceriam como seus colaboradores em vários filmes: Mark Irwin (fotografia), Carol Spier (designer de produção), Bryan Day (som) e Ronald Sanders (montagem). O facto de ser o seu "único filme a não ser distribuído aquando da sua produção", é para Rodley um sintoma da "perda", ainda que circunstancial, da "categoria autoral" do cinema do canadiano (2).

O primeiro ato de *Fast Company* apresenta-nos os personagens e o quotidiano de uma equipa de automóveis de corrida, financiada por uma empresa de combustíveis (FastCo). Em sequências registadas no autódromo de Edmonton e de outros no oeste do Canadá, o filme divide-se no interesse pela apresentação dos personagens e pela atenção àqueles peculiares automóveis e às suas performances. Ainda não conhecemos os membros da equipa da FastCo e já assistimos a trechos de corridas e à velocidade que a câmara, colocada junto à pista, testemunha. De modo intencional, Cronenberg deixa-nos o detalhe do interior das carroçarias e a potência dos motores, como se revelasse as entranhas de uma máquina. Ainda antes de haver personagens, há condutores que parecem estar dentro, como partes da máquina, assumindo o carro e a posição do homem uma forma aproximada de um caixão, também a sinalizar a presença da morte associada àquela atividade. Em

(1) Versos da canção Rockin' In The Moonlight, da autoria de Fred Mollin, que integrou a banda sonora original de Fast Company e que relaciona o uso do automóvel com a libertação sexual
(2) Prefácio de Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg (p.xviii)

simultâneo, ouvimos longas descrições do *speaker* da corrida à volta da potência daqueles estranhos automóveis, sobre os incrementos recentes e as inovações mecânicas; no contra-campo dos sons emitidos pelos potentes motores, encontramos as bancadas e os espectadores que protegem os ouvidos.

Na primeira vez que identificamos o personagem Lonnie "Lucky Man" Johnson (William Smith), que mais tarde descobriremos ser o protagonista, um reverente adolescente ouve uma pergunta emitida pela vedeta das corridas: "Já tens carro ou ainda andas de bicicleta?". Pouco depois, haverá uma imagem que poderia definir, do ponto de vista publicitário, o século XX: uma jovem mulher de costas, a miss FastCo, como uma *cheerleader*, no primeiro plano de um quadro que apresenta a carroçaria de um automóvel, que desnuda o motor da máquina sob a ação do manuseamento de um homem. O automóvel surge, então, representado como a máquina referencial do homem, da sua relação com o espaço e com o tempo, na libertação do corpo, e em consequência do sexo. Nessa primeira aparição de Lonnie, o condutor justificará a alcunha de sortudo, ao escapar ileso à explosão do veículo durante uma das provas. Veremos Lonnie a assistir à repetição da potente explosão, para, pouco depois, um outro condutor lhe confidenciar que o acidente ficou ótimo nas imagens televisivas. Mesmo que de forma ténue, é já Cronenberg a comentar o poder contaminador das imagens, a sua essência misteriosa na relação com o humano, que haveria de ser um dos seus temas e um eixo central de *Videodrome*, que realizaria três anos depois.

Cronenberg, apesar de concordar que *Fast Company* "parece não se enquadrar no todo do seu trabalho", diz que acaba por encaixar, pois "veio dele, foi um trabalho de amor", de revelação de uma das suas paixões de juventude: as corridas de automóveis. Assume, também, que teve "menos controlo" do que noutros filmes, mas que se revelou importante para "afiar o seu estilo" (3). Por isso, nunca renegou o filme, no apreço pela expressão de uma "estima e entendimento dos automóveis e da maquinaria das corridas", manifestada por vezes de modo "metafísico". O resultado é para ele um quase "documentário" caloroso do modo de viver dos pilotos e das *entourages* (4).

A fruição das corridas nas bancadas dos autódromos ou através dos ecrãs de televisão é a parte observável destas comunidades, que são, em grande medida, manobradas pelos negócios e pelas marcas que as sustentam, pelo que a publicidade é um dos temas do filme, orientando também a narrativa. No entanto, o que mais importa em *Fast Company* é o que sobra do fio narrativo, bastante ortodoxo e previsível, e por isso vamos atender a alguns detalhes, mais reveladores dos interesses do

(3) Cronenberg on Cronenberg, p. 70
(4) Cronenberg on Cronenberg, p. 73

realizador e das suas significações. O sexo que as máquinas e os corpos insinuaram até aí concretiza-se a meio do filme, numa cena protagonizada pelo personagem Billy "The Kid", sucessor de Lonnie, interpretado por Nicholas Campbell, que haveria de voltar à obra de Cronenberg em *The Brood* (1979), *The Dead Zone* (1983) e em *Naked Lunch* (1991). The Kid está, então, dentro de um trailer de um camião em movimento, ladeado por duas jovens mulheres nuas a quem havia dado boleia. Durante o interlúdio sexual, The Kid liberta óleo da FastCo no corpo de uma das mulheres. No deslizar daquele material viscoso, encontramos a manifestação da libertação sexual dos entraves morais, na relação do corpo com as máquinas, a sua potência e os seus materiais, algo que conhecerá o seu pináculo na adaptação de *Crash* (1995). Candy (Judy Foster), a miss FastCo, resiste às investidas do administrador do patrocinador Phil Adamson (John Saxon) e recursar-se-á a entregar o corpo como moeda de troca para favores da imprensa e da publicidade; na cena seguinte, encontrá-la-emos na cama com The Kid, o que confirma que, apesar das incompreensões relativas ao seu trabalho, a emancipação da mulher, a libertação do seu corpo, é uma das investidas do cineasta. *Fast Company* foi o primeiro filme em que Cronenberg teve uma banda sonora original, no caso composta por música rock. Pensamos muitas vezes nos musicais de Hollywood, atendendo à presença transversal da música: as canções apressam a trama e as ações dos personagens e estabelecem conexões entre as corridas e os corpos, os motores e o sexo.

Apesar do respeito e admiração mútuos, Cronenberg e Scorsese foram comentando a obra um do outro, o que estabeleceu distâncias, mas também a clarificação de aspetos do corpo de trabalho de cada um: o italo-americano mais ancorado na história do cinema, da "movie literacy" como enunciou Cronenberg, o canadiano mais influenciado pela literatura. Cronenberg diz ambicionar a influência de uma "tradição mais antiga", que não algo "parasítico", pois os seus filmes ambicionam ter uma "vida própria", uma ferocidade que "lida com verdadeiros demónios". Acrescenta que se muita da melhor literatura está impregnada de "alusões literárias, referências e ressonâncias", parece-lhe muito redutor assentar um filme apenas na herança da história do cinema, ou numa "questão de estilo e contexto" (5). No entanto, *Fast Company* produz um comentário irónico a esta relação do cineasta com a cinefilia, assente na personagem de Lonnie, pioneiro das corridas e com uma notoriedade que o aproxima a uma vedeta de Hollywood. O protagonista é, então, interpretado por William Smith, que nasceu em 1933, tendo falecido em 2021, depois de quase 80 anos de carreira, dividida pelo cinema e pela televisão, em quase trezentos títulos, incluindo alguns protagonistas de filmes de *exploitation* nos anos 1990. O que é verdadeiramente notável no percurso do ator é a sua presença, muitas vezes quase

(5) Cronenberg on Cronenberg, p. 72

invisível e em grande parte não acreditada, na história de Hollywood, como se exemplifica em alguns títulos dos anos 1940, sendo Smith ainda criança: *Meet Me in St. Louis* (Minnelli, 1944), *A Tree Grows in Brooklyn* (Kazan, 1945), *Gilda* (Vidor, 1946), *The Boy with Green Hair as Boy* (Losey, 1948). Essa presença testemunhal do ator prosseguiu, já adulto e depois de *Fast Company*, como pai do protagonista de *Conan the Barbarian* (Milius, 1982), ou em dois pequenos papéis em filmes consecutivos de Coppola, uma das grandes figuras da Nova Hollywood: *Rumble Fish* (1983) e *The Outsiders* (1983). Este histórico seria incipiente se o personagem fosse despido da relação com esse ónus. Mas, Lonnie já envelhecido para aquela função, dá corpo ao cansaço, à melancolia e à *gravitas* que replica os personagens da Hollywood clássica que desejam voltar a casa, reencontrar velhos amigos e uma companheira que negligenciou devido à distância: Sammy, interpretada por Claudia Jennings, vedeta da Playboy. O regresso planeado, então, por Lonnie a Seattle é construído por Cronenberg e pelo ator, como uma versão de Steve McQueen em *Junnior Bonner* (Peckinpah, 1972), na interpretação de um velho cowboy que retorna a casa, para reencontrar a família, enquanto teima, contra o próprio corpo, uma última participação num rodeo. Cronenberg intensifica esta captura, ao enquadrar William Smith de baixo para cima, um herói sustentado no porte físico, mas também na distinta estatura e complexão moral, que o torna a referência, na relação entre o velho e o novo, com o seu aprendiz, The Kid.

Já próximo do desfecho da narrativa, encontramos Lonnie e a namorada Sammy, esta sentada num estranho veículo, que exibe a descoberto o potente motor e demais engrenagens. Para lá de uma espécie de fetichismo que já assinalamos na associação entre corpos e motores, esta sequência na oficina, dá a ver Lonnie como uma espécie de cientista, que experimenta novas soluções da mecânica, e volta a pôr-nos em diálogo com *Crash*. Na adaptação do livro de J. G. Ballard, Vaughan, líder messiânico do bando, explicava o seu projeto científico, na transformação da anatomia e da carne humana, resultantes das colisões dos automóveis. À pergunta de James se era ali que Vaughan vivia, este respondera-lhe que aquele compartimento era a sua oficina, pois ele vivia no seu automóvel, um Lincoln idêntico ao que transportara JFK no percurso fatídico de Dallas. *Fast Company*, ainda que de forma menos determinada, também procura retratar uma comunidade peculiar; Lonnie responderia de forma similar a Vaughan: aquela é a sua oficina, pois ele vive no trailer de um camião, idêntico ao que transporta os carros de corrida. O filme também antecipa a aspiração profética presente em *Crash*, corporizada pelo sacerdote Vaughan: *Fast Company* assinalou a última interpretação de Claudia Jennings, que poucos meses depois da estreia, em outubro de 1979, morreu numa colisão automóvel, na autoestrada da costa do Pacífico, na vizinhança de Malibu. A atriz e *playmate* tinha apenas 29 anos.

3.6 – The Brood: a Forma da Fúria

> A catarse é a base de toda a arte. Isto é particularmente verdadeiro para os filmes de terror, porque nos aproximam do primordial. Todos nos preparamos para os desafios que podemos antecipar. É apenas quando imperativos culturais requerem que evitemos a discussão de coisas, como a morte e o envelhecimento, que o impulso é suprimido. A arte é uma das formas que o homem encontrou de lidar com este confronto e o cinema também pode fazê-lo. Enfrentamos assim as coisas num contexto relativamente seguro (1)

A primeira sequência de *The Brood* (A Ninhada, 1979) coloca num pequeno palco o Dr. Hal Raglan (Oliver Reed) a contracenar com Mike Trellan (Gary McKeehan), que interpreta o filho do médico, a quem este diz continuamente que ele deveria ter nascido rapariga, procurando exibir as suas fragilidades. Em algo transversal à obra de Cronenberg, a sequência está a meio de caminho entre a demonstração científica, a terapia e a catarse que advém da encenação de um drama. Mike evita o olhar daquele pai postiço, um pai fornecido pela ciência, como veremos, enquanto diz que o odeia, mesmo que não consiga evitar amá-lo; até que Mike retira a roupa e observamos no seu corpo o rebentar de pústulas, uma erupção, de dentro para fora, resultado daquela confrontação, esgrimida para tornar visível a patologia latente do doente. Como assinala Cris Rodley, Cronenberg revisita *Stereo* (1969), a primeira longa, numa narrativa conduzida por uma "telepatia problemática", no "esforço incompreendido da ciência médica para permitir o processo evolutivo", que promova a transformação, a mutação como resultado da "capacidade de resposta autónoma do corpo" (2).

Pouco depois, identificaremos o triângulo de protagonistas: Nola Carveth (Samantha Eggar), esposa de Frank (Art Hindle), que está internada na clínica gerida pelo Raglan de Oliver Reed. Em visita à clínica Somafree (3), Frank conflitua com o psiquiatra, para lhe dizer que a filha deixará de visitar Nola na clínica aos fins de semana, pois tem o corpo arranhado e mordido. Na cena seguinte, numa conversa com um amigo, Frank refere-se à psicoplasmia, a especialidade desenvolvida por Raglan, como um espetáculo de feira.

Cronenberg assumiu que *The Brood* é a sua versão de *Kramer contra Kramer* (4), que ele considerava "adocicado", "falso emocionalmente". Nessa tentativa, então, de trazer o conflito conjugal para a realidade, o cineasta confessa as semelhanças entre Samantha Eggar e a sua ex-mulher, sendo que

(1) David Cronenberg em Cronenberg on Cronenberg, p.73
(2) Prefácio de Cronenberg on Cronenberg,p.xviii
(3) Um nome curioso nome, que parece apontar para a droga da felicidade de Admirável Mundo Novo de Aldous Huxley
(4) Kramer vs Kramer, filme de 1979 realizado por Robert Benton e protagonizado por Dustin Hoffman e Meryl Streep, que narra a separação de um casal, sendo que o filho de ambos fica a cargo do pai, até que a mãe reaparece para disputar a custódia da criança

ele é também muito parecido com o marido dela. Era um filme que ele precisava de fazer, uma catarse saída da disputa pela guarda de Cassandra, filha do seu primeiro casamento. Cronenberg recebeu uma chamada da ex-mulher, de quem acabara de se separar, a informá-lo de que decidira, por razões religiosas, ir viver com uma comunidade na Califórnia e que levaria Cassandra com ela. Ele passaria, então, a ver a filha no natal. Com a viagem planeada para o dia seguinte, Cronenberg, que dividia a guarda da filha, dirigiu-se à escola e raptou Cassandra. Segundo o realizador, a ex-mulher estaria a infernizar a sua vida e a da filha. Cronenberg conseguiu uma ordem do tribunal que impediu que Cassandra viajasse, e a mãe acabou por partir sozinha. O filme assumiu-se como uma terapia psiquiátrica para o realizador, a sua vida no laboratório, na descida ao "verdadeiro pesadelo, à horrífica vida interior daquela situação". Por isso, *The Brood* é explosivo; se ambicionasse outra maturação, seria outro filme, mas não "suficientemente catártico" (5).

The Brood é também o seu "mais clássico filme de terror": "a estrutura circular, a ideia de que está terminado e de repente apercebemo-nos de que está a recomeçar". Mas a existência de material autobiográfico propicia uma "compulsão" para "enfiar no filme o que realmente aconteceu": "queremos que o personagem diga exatamente aquela linha" de diálogo que participou da "nossa vida". Por isso, foi necessário um trabalho redobrado de reescrita do guião. Cronenberg não quis escapar do lugar comum de que "tudo o que fazemos é autobiográfico, no sentido de que é filtrado através das nossas experiências e sensibilidades". Mas isso nem sempre é bem compreendido, até porque também considera *The Fly* (A Mosca, 1986) e *Dead Rigers* (Irmãos Inseparáveis, 1988) autobiográficos, mas de natureza mais subtil, pois *The Brood* acentua, devido à "proximidade autobiográfica", os ingredientes melodramáticos. No entanto, atendendo a que o cineasta trabalha no território das metáforas, é "uma falência da imaginação" intuir que aquelas personagens se inscreveram literalmente na sua vida real, em algum lugar sequer próximo da "sua biografia em termos estritos" (6).

O diálogo de Frank com a mãe de Nola, introduz as marcas do tempo, não um tempo circunscrito pelo *cronos*, mas antes um tempo *ballardiano*, de raízes remotas, que fará com que alguns dos personagens carreguem um passado oculto. A conversa também induz o caracter falível das instituições, que participam da construção de um passado de embustes e de culpa, como o matrimónio: instituições obsoletas, que não acompanham as transformações do corpo, motivadas pela ciência, e que por isso padecem de remendos. Pouco depois, a avô alcoólica partilha com Candy (a filha de Frank, de cinco anos), que também no corpo de criança de Nola despontavam marcas, como

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.76
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.78

se aquelas erupções da anatomia fossem uma herança inescapável. Candy encontrará pouco depois a avó morta, atacada por uma criança de estatura semelhante à da neta. Esta denúncia da culpa voltará ao filme, com o mesmo palco, aquela casa, que assume como num filme de terror clássico a condição de personagem, ao concentrar um passado obscuro, numa história que se repete. O alvo do segundo castigo é o avô de Candy, assassinado pela mesma criança, espécie de aberração, que depois de capturada, acabará por morrer. A descrição da criatura, estudada em laboratório, concretiza uma imagética da culpa: apresentava uns olhos estranhos, com íris, mas sem retina, o que indicava uma visão do mundo distorcida e a preto e branco; uma língua demasiado espessa e incapaz de produzir um discurso (uma ausência de linguagem); apesar de não ter dentes, apresentava uma gengiva dura, em forma de bico. Esta caracterização apontava para uma origem primitiva da criatura, pois para lá da ausência de órgãos sexuais, não dispunha de umbigo, o que significa que não tivera um nascimento humano ortodoxo. A razão da morte é também subtil e intrigante. Possuía uma bolsa de gás que, depois de totalmente assimilado, conduzia à sua morte. É como se dispusesse de um reservatório de fúria, uma metáfora para a energia necessária para cumprir uma missão, no acerto de contas com o passado.

Às metáforas para um passado a que não se escapa, a memórias latentes e às heranças e convenções familiares, a narrativa de Cronenberg responde com as transformações do corpo. Raglan, apesar de parecer uma espécie de curandeiro moderno, usa a ciência e os seus métodos de forma virtuosa, para auxiliar e metamorfosear Nola. O médico transfigura-se nas sessões em vários personagens, desdobra-se na mãe, no pai, na própria Nola, como uma peça de teatro, numa dramaturgia em construção para encontrar o enredo certo, que cure Nola. Pouco depois, conheceremos uma expressão dos métodos de Raglan, no encontro de Frank com Jan Hartog (Robert Silverman), que alega danos fisiológicos, para lá de psicológicos, resultantes da terapia. O seu corpo terá produzido um cancro linfático, expresso nuns gânglios no pescoço de Hartog. Segundo ele, Raglan encorajou o seu corpo a transformar-se. E o corpo revoltou-se. Agora, tem uma pequena revolução em mãos, concluirá. É neste contexto, que surge pela primeira vez o livro de Raglan: The Shape of Range.

Cronenberg afirma que ainda estamos agarrados à "velha divisão cartesiana" entre corpo e mente, impossibilitados de perspetivar uma fusão. O cineasta explica essa separação, em algo transversal a várias culturas, na tentativa de encontrar uma continuação para a mente (ou para o espírito) depois do corpo colapsar. Essa "nova fase da nossa evolução", que será a princípio "física", poderá ser acelerada por algo que aconteça no planeta, como um desastre nuclear, que propicie "essa evolução natural": "nós parecemos destinados a tudo adulterar e isso ser-nos-á devolvido e contribuirá para a

nossa mudança" (7). O conceito de The Shape of Rage e da psicoplasmia partiu das erupções cutâneas (que afetam pessoas sob pressão psicológica), esticado para a ideia de cancro criativo: "algo que vemos normalmente como uma doença e que pode avançar para outro nível de criatividade e começar a esculpir o nosso próprio corpo".

O cineasta aproxima a carne (o corpo humano) a uma ideia de colónia, um território "impertinente" que se bate pela "autonomia", o que é entendido como algo "perverso", uma "traição", como nas revoluções que imprimem a libertação das colónias ocupadas pelos impérios colonizadores. A libertação do corpo nos seus filmes pode ser entendida como algo que se separou do parceiro e que desse modo "pode ser mais valioso, ao invés de ser dominado". Por isso, os personagens referem-se às transformações do seu corpo como um processo revolucionário: "é a independência do corpo, relativamente à mente, e a dificuldade da mente em aceitar que a revolução pode vincular-se". A versão mais acessível do "long live the new flesh", proposto pelo protagonista de *Videodrome* (1983), seria o desenvolvimento da capacidade para produzirmos mudanças no nosso corpo. Não apenas as mudanças que resultam de cirurgias e do uso da tecnologia (como os óculos), mas "uma mutação", como no "desenvolvimento de um outro braço", de novos órgãos sexuais, que "dariam prazer" muito para lá da ideia de sexo e que poderiam "esbater a distinção entre macho e fêmea" e contribuir para "criaturas menos polarizadas, mais coordenadas". Não se trata de operações de transsexuais, antes "obter uma mutação física" ditada pela "força de vontade, mesmo que demorássemos cinco anos a completar a mutação" (8).

É necessário, continua Cronenberg, compreender o ponto de vista da doença e dos seus agentes, para reapreciar o processo. Os vírus e as bactérias, estão apenas "a fazer o seu trabalho", "a viver as suas vidas", "o facto de estarem a destruir-nos ao fazê-lo não é da sua culpa" (9). Por isso, propõe que estabeleçamos a doença como um conjunto de "inter-relações entre organismos", que libertem o processo dessa "conotação negativa", pois para esses agentes "é um triunfo", "quando tomam contam do nosso corpo e nos destroem". É uma tentativa, então, de "reverter o normal entendimento do que realmente se passa fisicamente, psicologicamente e biologicamente connosco", com os nossos corpos. Estes conceitos encaminham-se para o âmago da obra do cineasta: o entendimento do envelhecimento e da morte como uma transformação. Exemplifica com os personagens de *Shivers* (1975), que durante o processo ainda experienciam o horror, pois são "membros da classe média, da geração dos arranha-céus". Mas a identificação com eles, acontece com Cronenberg, "depois de eles serem infetados". Apesar de resistirem durante o processo, de espernearem, revelam-se "belos no

(7) Cronenberg on Cronenberg, p.79
(8) Cronenberg on Cronenberg, p.80

final", "não parecem doentes nem terríveis". Algo semelhante acontece em *The Fly* (1986). Numa primeira abordagem, o envelhecimento e a doença não são fáceis de acomodar nos padrões do nosso sentido estético. Mas podemos encontrar beleza num rosto envelhecido, "nas costuras estranhas de um rosto". Devemos enfrentar esse processo, estabelecer empatia. Afinal, aquele homem envelhecido, ou "aquele jovem tomado pelo cancro", existem, e têm de "olhar para si mesmos" (9).

Tal como sucede em grande parte da obra de Cronenberg, a clínica, o espaço médico e de investigação científica, é o lugar decisivo do filme. Oliver Reed compõe exemplarmente a figura do cientista, na ambiguidade entre o compromisso com a ciência e os seus doentes, mas com desenvoltura para se dividir entre o alienado e o investigador, o louco e o artista criativo. Chegam ao espectador os primeiros indícios de que Raglan não controla o processo, no que se refere à sua paciente principal, Nola, a abelha-mestra, como outro doente a designará. O psiquiatra está à procura de uma solução, combinando uma relação com a paciente que roça o afetivo. Nola é, então, o exemplar mais sofisticado das suas teorias, com uma invulgar capacidade de projetar a fúria. Raglan fica enredado nas suas experiências, arrastado pela ambição das transformações, de corpos que se expressam, num trabalho no qual revela uma verdadeira crença, na virtude de desbloquear recalcamentos e castrações. No entanto, o psiquiatra revelar-se-á incapaz de conter e ministrar a experiência, onde Nola revela a intencionalidade de gerar criaturas (idênticas às que assassinaram os seus pais), como um fruto da sua ira, motivadas pela sua fúria, que deambula entre o consciente e o inconsciente, a vigília e o sonho (um plano de uma parede de uma habitação anterior de Nola juntava fotografias de Raglan e de Freud). *The Brood* é atravessado por um novelo de metáforas. As criaturas, as aberrações geradas por Nola, quando colocadas de costas sob um plano picado (uma ameaça saída do vocabulário do cinema de terror), recordam-nos as crianças loiras e letais de John Carpenter em *Village of the Damned* (1995), cumprindo uma imagética onde a criança é uma figuração simultânea da inocência e da rebelião, do ajuste de contas com histórias passadas. No exercício benévolo da ciência, Raglan procura atenuar os danos e auxiliar Frank no resgate de Candy. Ele deverá convencer Nola de que voltarão a viver juntos, pois se ela estiver feliz e calma, a sua fúria dissipar-se-á e as criaturas ficarão desligadas. É uma encenação para restabelecer as convenções, consertar o matrimónio, numa cena que se desenrolará no sótão, que também aponta para um espaço que codifica a ocultação de memórias e de traumas.

A resolução de *The Brood* faz-se, então, no reencontro de Nola com Frank. A mulher pergunta ao anterior companheiro se ele está mesmo preparado para se envolver com ela, pois ela está no meio de

(9) Cronenberg on Cronenberg, p.82

uma estranha aventura. Ela mira-o e pede-lhe para observar, enquanto levanta o vestido e se expõe: do seu corpo, está dependurado uma espécie de feto no exterior do abdómen. A posição de Nola imita a de uma cadela prestes a parir, a soltar um dos membros da sua ninhada. É uma transformação em duas direções: no sentido primordial, como um animal de quatro patas, no sentido da sofisticação, com alterações provocadas no corpo pelo livre arbítrio, pela vontade expressa. Frank não consegue evitar olhá-la com repulsa. Cronenberg fala de Nola como "um estranho, intenso e imobilizado personagem", que expressa a sua revolta "para lá de certas categorias morais", apenas "pura raiva", o que resulta no despontar de uma criatura da "era primordial, quase fetal, quase sem forma". São, então, criaturas que promovem a fusão da mente com a carne, para a libertarem de convenções obsoletas, no resgate de um mundo antigo e redentor, um produto do "inconsciente": "encarnações da revolta, cólera, culpa e desapontamento". Cronenberg olha para o filme como uma "alegoria que se torna bastante realista", que conhece o clímax quando Nola rasga aquela espécie de placenta exterior ao corpo, liberta a criatura ensanguentada e lambe-a, perante o horror de Frank (10). É uma imagem que, segundo o cineasta, "cristaliza uma espécie de sonho acordado", de "um lugar do inconsciente onde estas imagens despontam". O cineasta recorre, para ilustrar a emersão dessas imagens, a uma parede onde acertamos por fim na tomada que está ligada à eletricidade e que permite "mostrar-nos o que é verdadeiro": "mostrar o impossível de ser mostrado", "de falar o não falado". É, portanto, o guião, "um imperativo filosófico da narrativa", que impõe uma determinada imagem, num momento preciso do filme (11).

Esta sequência de *The Brood* foi questionada pela censura, num dos múltiplos embates que a obra do cineasta teria, nessa tentativa reiterada de privar o espectador de certas imagens, de um comité de qualificações discutíveis escolher o que a audiência pode ou não ver. Para Cronenberg aquela imagem "não é sexual, nem violenta, apenas pegajosa e inquietante": "é uma cadela a lamber as suas crias" (12). É também o prólogo de um catálogo de imagens extremas. O cineasta diz que lhe costumam perguntar porque não faz como Hitchcock e "apenas sugere as coisas". Ele pergunta-lhes se viram *Frenzy* (1972, pós-Hollywood) que tem "cenas bastante sórdidas" e acrescenta que a "reserva de Hitchcock de mostrar talvez se devesse mais à censura existente" (em Hollywood) do que às suas vontades (11). No que se refere ao seu trabalho, o cineasta diz que tem de "mostrar as coisas porque ele está a mostrar algo que as pessoas não podem conceber, que não são comuns ocorrências da imaginação". Se fosse uma questão de "mostrar alguém a ser alvejado ou a cortar as goelas,

(10) Cronenberg on Cronenberg, p.84
(11) Cronenberg on Cronenberg, p.41
(12) Cronenberg on Cronenberg, p.85

podíamos fazê-lo fora de campo e a assistência aproximava-se da ideia do que tinha acontecido". São, então, imagens que dão "uma presença física à ideia de que há coisas a acontecer dentro de nós e que são estranhas e perturbadoras" (13).

(13) Cronenberg on Cronenberg, p.43

3.7 – Scanners: o Intelecto e a Víscera

Um homem contorce-se numa cama, onde está amarrado. Em contra-campo encontramos um conjunto de espectadores, que ocupam lugares numa plateia improvisada de um armazém clandestino, numa espécie de sótão. Enquanto ouvimos ruídos que insinuam uma comunicação telepática, a imagem mescla a assistência com o homem deitado. *Scanners* (1981) replica a ideia de experiência científica associada a uma intervenção pública e tangente a uma performance artística, que tínhamos encontrado em sequências chave do anterior *The Brood* (1979). Cameron Vale (Stephen Lack), o homem preso à cama, é um *scanner* que tinha sido detido por um conjunto de homens liderados pelo cientista, o Dr. Paul Ruth (Patrick McGoohan). O cientista explicará a Cameron o que é um *scanner*: uma aberração da natureza, um humano dotado de uma perceção extrassensorial, resultado de uma perturbação de sinapses, que se designa por telepatia. É uma transformação, ou doença, de causa desconhecida, segundo afirma o cientista, talvez resultado de uma radiação. Um humano dotado de poderes excecionais, algo que percorrerá a obra de Cronenberg, na procuração de mutações que geram "uma inesperada habilidade física através de medicação não ortodoxa", conforme identificou Chris Rodley (1). Pouco depois, o Dr. Ruth, apesar de assumir os perigos, definirá os *scanners* como os seres humanos mais notáveis que alguma vez existiram no planeta, que poderão trazer um esplendor que a nossa sociedade nunca encontrou. São os primeiros indícios da construção do cientista alienado, de extrema dedicação ao projeto, portador de um discurso utópico, que fazem dele uma das variações de um personagem recorrente em Cronenberg: Dr. Frankenstein.

A apresentação da instituição científica, a empresa ConSec, serve, também, para expor a segunda, e sucessiva, intervenção pública, em mais uma variante do encontro da ciência com a arte, uma dramaturgia científica. Um homem, representante da ConSec, informa a plateia de que vai analisar (*scan*) a mente de todos as pessoas presentes na sala, uma de cada vez, sendo que aquela experiência pode revelar-se um pouco dolorosa, com um conjunto conjeturável de efeitos secundários: hemorragias nasais, dores de ouvidos, cólicas e náuseas. Um voluntário junta-se ao homem na mesa. O anfitrião pede-lhe para pensar em algo. Os dois homens iniciam um diálogo mental acompanhado de trejeitos nos rostos, com pequenos movimentos do tronco. A audiência movimenta-se nas cadeiras. O homem que era suposto ser o *scanner* e estar a liderar a demonstração é quem evidencia sofrimento e perda de controlo naquele duelo. Um ruído agudo acentua-se à medida que o voluntário assume o controlo da mesa. A cabeça do homem da organização rebenta, uma das imagens extremas de Cronenberg, que

(1) Cronenberg on Cronenberg, p.89

fez correr muita tinta e reputação para o cineasta, uma imagem catalogável em conjunto com a mulher-cadela de *The Brood*: imagens que têm de ser mostradas, que não podem ser sugeridas e ficar fora de campo, pois escapam às conceções da imaginação do espectador. O voluntário é detido, para pouco depois se evadir, manietando um conjunto de homens através das ações da mente. Mais tarde descobriremos tratar-se de Darryl Revok (Michael Ironside).

A cabeça foi desenvolvida por Chris Walas, diretor de efeitos espaciais da Lucas Film, que voltaria a colaborar com Cronenberg em *The Fly* (1986) e *Dead Ringers* (1988). A cabeça, "suave ao toque e ligeiramente achatada como a carne real" foi ao encontro do que o cineasta desejava (2). O *establishing shot* (3) foi definido por detrás e de um ângulo ligeiramente acima do corpo. "Quando a explosão atinge a cabeça", diz Cronenberg, "o rosto rebenta de dentro para fora e como que balança para baixo do pescoço". Resultou num plano "inacreditável", "surreal e encantador", tão "horrível quanto belo". Os produtores ficaram alarmados quando viram as *rushes* e procuraram influenciar o realizador a utilizar uma solução com uma violência "menos gráfica", mas Cronenberg disse-lhes que "já tinha o que queria" (2).

O trabalho de som é um aperfeiçoamento das ideias de *Stereo* (1969), no uso de sons de criaturas marinhas cortados por estranhos diálogos e ruídos ásperos, que procuram colocar-nos nas cabeças dos *scanners* e dos seus processos de telepatia. A primeira parceria de Cronenberg como Howard Shore ocorrera no anterior *The Brood*, com o compositor a treinar a mão, ainda sob a influência das sinfonias clássicas do terror, na esteira de Bernard Herrmann e de *Psycho* (1960). Em algo que se vinculará às imagens futuras de Cronenberg, até às guitarras metálicas de *Crash* (1965), em *Scanners*, Howard Shore oferece ao cineasta algo muito próximo da conceção de uma ópera do horror.

Com o desenrolar da narrativa, ficam expostas as aspirações diferenciadas do cientista e da instituição, que apenas têm em comum a noção de que a mente pode ser uma arma muito poderosa. A ConSec é uma empresa de segurança internacional que perspetiva usar os mais de 200 *scanners* identificados como um arsenal de agentes infiltrados em organizações políticas e militares. A ambição de Dr. Ruth é outra, é afirmar a telepatia, não apenas como uma mera leitura do pensamento, mas como uma conexão direta entre dois sistemas nervosos separados pelo espaço. Por entre estes duelos, há um pequeno episódio que se revela muito significativo, metafórico. É identificado um *scanner* interpretado por Robert Silverman, que viramos em *The Brood* a habitar um corpo transformado, que se tinha revoltado contra o personagem. Aqui, Silverman é Benjamin Pierce, um *scanner* dissidente, que

(2) Cronenberg on Cronenberg, p.90

(3) Plano base ou de referência, de uma cena ou sequência

concebe esculturas enquanto vocifera que é a arte que o mantém são, que lhe permite a catarse.

À organização clandestina liderada por Revok, que incluía um grande número de *scanners*, o filme junta-lhe uma pequena comunidade, igualmente subversiva, mas em oposição, que procurava usar os poderes telepáticos com intuitos benevolentes, como uma pequena seita pacifista. Atacados pelo bando de Revok, apenas se salvará a líder feminina, Kim (Jennifer O'Neill), que dirá a Brandon: nós eramos o sonho, ele (Revok) o pesadelo. A empresa onde se produz efemerol, uma substância que se revelará decisiva na narrativa, é um dos lugares contruídos por Cronenberg para *Scanners*. Naquele que é o seu primeiro filme de ação, com evidentes afinidades com a Literatura de Ficção Científica, sugere-se um mundo futurista de tonalidades sombrias, distópicas. Paralelamente à larga presença de estações subterrâneas de metropolitano, como metáforas de lugares apelativos para encontros clandestinos para promover a manipulação, foi preciso desenhar "um mundo inventado", como indica Cronenberg, "um mundo futurista sem realmente dizermos que é futurista", na conceção de "salas de conferência e de computadores", lugares que "não era possível encontrar" e, por isso, "tiveram de ser produzidos" (4).

A consistência de Paul Ruth como variante de Dr. Frankenstein intensifica-se nos sucessivos encontros com Cameron, que ele trata como se fosse uma criatura gerada por si, pelo seu método e pela ciência, em algo que transpõe o mero trabalho de investigação. Pouco depois, o espectador descobrirá que Brandon e Revok são filhos biológicos de Dr. Ruth, uma espécie de Abel e Caim, os primeiros *scanners* (os mais poderosos da legião), os protótipos da experiência que resultou da ingestão de uma substância por mulheres em período de gestação. Dr. Ruth acabará sacrificado na tentativa de preservar o projeto e as suas criaturas, não sem antes assumir a culpa pelos danos, de forma catártica. No entanto, Ruth ainda testou o seu projeto num duelo homem-máquina, em mais uma influência da Literatura de ficção científica. Cameron introduz-se, então, no conjunto de computadores da ConSec, produzindo um *scan* ao sistema nervoso da máquina, como faria telepaticamente com uma pessoa. É particularmente engenhosa a forma visual com que Cronenberg descreve a ativação da ligação homem-máquina, com as sequências que percorrem transístores e circuitos, até que a mente de Brandon induz o colapso do sistema do computador. É mais uma metáfora de Cronenberg que reitera que, apesar do poder que as máquinas e os media dispõem, os humanos continuam, através do seu circuito cerebral, a ter a capacidade para interpretar as imagens, discernir a sua difusão e avaliar o seu contexto.

Curiosamente, o projeto seguinte de Cronenberg, depois do êxito comercial de *Scanners*, foi a

(4) Cronenberg on Cronenberg, p.86

adaptação de *Frankenstein*, de Mary Shelley. Na escrita do guião, o cineasta procurou "reter o conceito original" do romance, distanciando-o da conceção de *remake* do filme de 1931 de James Whale, para a construção de uma "criatura inteligente, um homem sensível", distante da mera besta de que os filmes anteriores aproximaram o personagem. Cronenberg pretenderia, também, "soltá-lo das armadilhas na época", e colocar a narrativa na contemporaneidade (5). O projeto nunca se materializou, mas, na obra futura do realizador, o personagem esteve várias vezes à espreita.

Scanners resolve-se num duelo final entre os irmãos, "num mundo onde literalmente as mentes e os corpos se batem", como referiu Cris Rodley, numa antecipação de *Dead Ringers*, "onde dois gémeos partilham o mesmo sistema nervoso, mas estão encurralados em corpos separados" (6). Na luta mental entre Cameron e Revok, as veias desenham-se nos seus braços e rostos, numa exteriorização do poder através da fisiologia, numa mutação acelerada. Cameron deixar-se-á imolar, nas imagens extremas de Cronenberg, onde o fogo é uma metáfora para o conhecimento e a mutação, numa imagética de transformação científica e regressão primitivista, mesmo que efémera: os dois homens urram como animais, em corpos de criaturas humanas sofisticadas, numa dualidade que se dissolve. Nesta batalha digital até à morte, "Cameron Vale sobrevive numa mistura do bom com o mau tipo"; Cris Rodley diz-nos que Cronenberg está a sugerir que "esta nova criatura é uma mistura dos dois irmãos, que eles se tinham fundido" (7).

Um filme que coloca a ênfase na ação e numa narrativa de sensações, mas que não se solta de uma das obsessões do cinema de Cronenberg, da fusão das entranhas com a mente, em fazer do pensamento algo físico, exteriorizável. O cineasta confirma que *Scanners* é a continuação da "cura do cisma cartesiano", na "tentativa de apelar a todas as facetas da existência humana", através do "encontro do intelecto com a víscera" (8).

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.92
(6) Prefácio de Cris Rodley em Cronenberg on Cronenberg, p.xviii
(7) Cronenberg on Cronenberg, p.88
(8) Cronenberg on Cronenberg, p.90

3.8 – Videodrome: Um Convite para Descerrar as Comportas Neurológicas

> Nunca se censurará. Se se censurasse, se censurasse as suas fantasias e o seu inconsciente, depreciar-se-ia como realizador. É como dizer a um surrealista para não sonhar. A forma como retrata as mulheres é muito mais complexa do que qualquer abordagem ideológica irá desvendar. (...) Não é esse o propósito da arte, dizer-nos como viver (1)

Videodrome (1983) partiu de um projeto anterior – "Network of Blood" – e da experiência do ainda adolescente Cronenberg, das noitadas passadas em frente ao televisor, num período em que ainda não existia a televisão por cabo e o sinal se recebia através de uma antena, que se rodava para receber as emissões. Com o avançar da hora, diz o cineasta, e à medida que as "estações de sinal forte" fechavam a emissão, despontavam "sinais mais fracos que haviam sido anteriormente mascarados". Estas emissões resultavam em imagens "muito estranhas e evocativas", onde eram "projetados os nossos próprios significados", pois a banda de som também não era devidamente recebida. Essas tentativas de sintonizar aqueles programas foram, então, o prenúncio de *Videodrome* e do seu protagonista Max, que se torna obcecado pelos conteúdos "extremos e violentos", a que acede através de um bizarro sinal de televisão (2).

O processo de lidar com o comité de censura em *The Brood* (1979) foi também fulcral, pois resultou numa experiência que se revelou chocante e "de forma inesperada, algo de pessoal e íntimo". Cronenberg enumera as sensações de "humilhação, degradação e violação da intimidade" durante esse período, que apenas pode explicar por uma analogia: "Mandamos o nosso bonito filho para a escola e ele volta, no fim do dia, com uma mão a menos. Apenas um coto enfaixado. Telefonamos para a escola e eles dizem que pensaram, tendo tudo em consideração, que a criança seria mais socialmente aceite sem aquela mão, pois era uma mão perversa. Seria melhor para todos que fosse removida. Era para o bem de todos" (3). A censura, da qual o realizador fora vítima, seria, então, em *Videodrome***,** um dos sintomas da narrativa, o eixo de uma pesquisa, de uma experiência científica. Com *Videodrome*, o realizador pretendia colocar uma hipótese, aferir se um "homem exposto a imagens violentas começaria a alucinar", e até onde isso o levaria (4). O filme assumiu-se uma proposta estética, que questionava a sugestão de que a violência das imagens resulta na estimulação de ações violentas no espectador, como defendem os censores.

Max Renn (James Woods) é um dos proprietários de um canal de televisão, que difunde conteúdos de

(1) Cronenberg on Cronenberg, p.99
(2) Cronenberg on Cronenberg, p.93
(3) Cronenberg on Cronenberg, p.105
(4) Cronenberg on Cronenberg, p.94

violência e *soft porno*. O "canal que você leva para a cama" é o mote da Civic TV, uma designação que aponta para aquelas emissões uma função de civismo e de pedagogia do público, que nos introduzem à ironia e à transgressão que o filme fornecerá em doses generosas. A primeira sequência em que o protagonista desponta é eficaz na sua caracterização. Max observa fotografias a preto e branco de mulheres asiáticas nuas, enquanto lambe os dedos e a câmara nos mostra as migalhas e os restos do pequeno almoço, numa evidente metáfora para a imundície e a lascívia do personagem e dos conteúdos que o canal projeta. A tecnologia será a porta para as novas imagens que Max procura, que encontram afinidades com as imagens extremas que são uma das características do cinema de Cronenberg. Uma antena parabólica e uma parafernália de dispositivos que um técnico afina, permite a receção de alguns segundos de imagens no televisor, em que, por entre a falta de definição do conteúdo (similar ao grão do vídeo), duas figuras integralmente cobertas por fatos negros chicoteiam uma mulher colocada à frente de uma parede de barro, que parece viva, orgânica. A tecnologia é, então, a porta para esticar os corredores da moral. É preciso usar descodificadores, como se aquelas imagens estivessem ocultas e fosse preciso interpretá-las, retirá-las de um invólucro, a que se acede por um código a que só alguns têm acesso, como o domínio de uma linguagem peculiar.

A participação de Max numa entrevista na televisão, apresentará duas personagens influentes: Nicki Brand (Debbie Harry) e a figura do cientista, Dr. Brian O'Blivion (Jack Creley), encerrado nos ecrãs televisivos. O programa servirá também o propósito do cineasta, de começar a colocar na boca dos seus personagens as tensões entre o que as imagens propõem e o comportamento dos indivíduos. Max é acossado pela entrevistadora e pelo seu ímpeto censório, que lhe pergunta se o tipo de programas que o canal dele emite não promove um clima social de violência e sexo desviante. O provocador proprietário do Civic TV responde que o que propõe aos espectadores é um escape inofensivo para as suas fantasias e frustrações e, por isso, entende as suas emissões como um conteúdo que promove uma ação social positiva. A forma como James Woods olha, gesticula, interage e usa os movimentos do corpo é a exteriorização quase exibicionista de um personagem que pretende desafiar os comportamentos, insinuando a ambição de derrubar convenções e constrangimentos morais.

No programa também se anuncia a fusão da *realidade* com as imagens televisivas. Max, voltado para o lado, troca umas palavras com Nicki, que interpreta uma vedeta da rádio: a imagem de Cronenberg enquadra Max no estúdio para depois deslizar numa panorâmica que encontra a imagem de Nicki dentro de um televisor, na porta de entrada para o encontro das imagens reais com as imagens dos ecrãs, que a exposição de Max ao sinal do Videodrome acelerará. À critica ao excesso de estímulos (das imagens) que Nicki define como uma *malaise* do presente, Max inquiria-a quanto ao uso daquele

vestido vermelho: sabe o que Freud diria desse vestido? O Professor Brian O'Blivion é apresentado como um profeta da comunicação e profere a primeira das suas declarações, que funcionarão como pressupostos estéticos e ideológicos sobre a difusão das imagens: "O ecrã da televisão tornou-se na retina da visão mental. É por isso que me recuso a aparecer na televisão, exceto através do televisor. O'Blivion não é o meu nome de batismo. É o meu nome televisivo. E em breve todos teremos nomes especiais, criados para ecoar no tubo catódico". O cientista apregoa, então, um devaneio que o futuro cumpriu, de criaturas digitais, de duplos dos indivíduos, de novas entidades destinadas a ecoar os nossos desejos, que os jogos e as redes sociais procuram materializar.

Nicki será a parceira eleita por Max na descoberta do Videodrome, da arena das imagens, que se dispõem isentas de narrativa, em apenas um cenário: uma sucessão de registos de comportamentos violentos, imagens de tortura, assassínios e mutilações. A presença de Debbie Harry, vocalista dos Blondie e figura cimeira da paisagem dos media dos anos 1970, a dar corpo a uma vedeta de um programa de rádio intitulado Resgate Emocional, intensifica o questionamento dos vários media e dos seus arquétipos. Na exposição ao Videodrome, o comportamento de Nicki sugere um envolvimento superior ao de Max: ela está mais predisposta e mais preparada para lidar com aquelas imagens. Cronenberg sistematiza esta distância entre os personagens ao não os incluir no mesmo quadro enquanto olham o televisor. Antes, na apresentação do Videodrome, enquanto colocava a cassete VHS, Max informara a parceira do conteúdo: imagens de assassínios, violência e tortura; não é exatamente sexo. Nicki, com o corpo voltado para a frente, numa demonstração inequívoca de interesse, responde: quem disse? No ecrã do Videodrome, uma mulher é espancada. Nicki pergunta se não é possível dar mais nitidez à imagem. Max responde que é uma imagem pirata, que está codificada, numa das metáforas de Cronenberg, no elogio à capacidade das imagens conterem algo para lá da superfície, que permitem a interpretação do espectador.

Esta sequência assinala também a ambiguidade de Cronenberg, facilitada pelo uso abundante de metáforas e pela caracterização dos personagens, ao evitar ser conclusivo no estabelecimento de uma relação direta, integral e inequívoca, entre os comportamentos dos personagens e as imagens a que são expostos, sugerindo inversões nas relações causa e efeito. O ecrã do Videodrome surge na projeção do par, como sexo expandido: o casal é enquadrado num ângulo e numa escala de disposição dos corpos no quarto em tudo idêntica à utilizada por Cronenberg na cena do casal James-Catherine em *Crash* (1996), depois da sequência da lavagem automática do Lincoln, com tonalidades também aproximadas da música de Howard Shore. As ações de Nicki e o espanto de Max confirmam que o proprietário do canal de televisão ainda tem comportas neurológicas que é necessário descerrar. No

início da sequência, um pequeno corte no ombro de Debbie Harry encontrara marcas anteriores; na cena seguinte, o rosto e os gemidos de Nicki voltam a combinar a dor com o prazer quando ela se queima no peito com um cigarro, numa das imagens mais discutidas do cinema de Cronenberg e que antagonizaram, a exemplo de filmes anteriores, franjas de certos públicos e da crítica. A obsessão de Cronenberg, como atesta Chris Rodley, "na oposição de masculino e feminino, macho e fêmea", em que muitas vezes o conceito de fêmea "pode escorregar impercetivelmente para 'o outro' (em *Naked Lunch* em 'não-humano') confirma a "determinação e o desejo" do cineasta de "ser livre de constrangimentos políticos e considerações na imaginação" das suas vorazes criações femininas (5).

Cronenberg usa a cena em que Debbie Harry se queima com o cigarro para a comparar com uma tipologia de imagem usada na publicidade: uma mulher em fato de banho sentada em cima de um automóvel. O que os códigos dizem é que essa é uma significação do sucesso: "é o que a mulher pode aspirar". Para ele, a conotação dessa imagem, o seu eco, é muito mais "insidioso" do que a imagem de Debbie Harry, e a sua representação, em *Videodrome*. Se uma rapariga de 12 anos vir o seu filme, "talvez fique perturbada", pois está numa fase em pode sentir "atração e repulsa" pela própria sexualidade, mas a cena não induz "nenhuma mensagem evidente" que fará aquela rapariga assimilar aquela ação e replicá-la no "seu comportamento quando for uma mulher madura". O cineasta, quando escreve um guião, "acredita que deve ter toda a liberdade para criar um personagem que não é suposto representar todos os personagens", por isso, quando inclui uma personagem feminina no seu filme, ela "não representa todas as mulheres". Presumir que ao "mostrar Debbie Harry como um personagem que queima os seus seios com cigarros" significa que o realizador "está a sugerir que todas as mulheres querem queimar os seios com cigarros" é "infantil" e, por isso, impor limites e diretrizes a todos os personagens e às suas ações é "obsceno, um inferno kafkiano" (6).

Uma das interpretações mais repisadas dos seus filmes, é que "ele tem um receio inconsciente das mulheres". Atendendo a que ele é um homem norte-americano, o cineasta não tem para isso uma posição definitiva, na difícil aferição do que é "consciente ou inconsciente", embora concorde que isso possa ser "discutido" e "talvez desacreditado". No entanto, não encontra nessa análise qualquer interesse. Sendo masculino, "as suas fantasias e o seu inconsciente são naturalmente masculinos". Apesar de supor que permite uma "expressão da sua parte feminina", ele é "basicamente um heterossexual masculino". Portanto, se ele "se soltar das fronteiras sociais" e aspirar a um retrato de uma sexualidade "insana" e em "grande medida amoral", enveredando por exemplo "por cenas de

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.98
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.99

tortura e *bondage*", ele retratará "uma mulher ao invés de um homem" (7). Cronenberg sente uma grande afinidade com Burroughs e uma profunda admiração pela sua Literatura e, por isso, adaptou *Naked Lunch* (1991). Mas assume que não consegue estar completamente alinhado com Burroughs, porque a homossexualidade do escritor impele que a "escrita das suas mais densas fantasias envolvam a sodomia de jovens rapazes". Cronenberg relaciona-se fortemente com isso, mas se "fantasiasse algo similar" colocaria um "parasita a sair de um dreno e a atacar uma mulher, não um homem". Releva apenas a sua orientação sexual e vê-lo como um ato político é errado, pois não encontra "nenhuma razão para atribuir o mesmo espaço a todas as fantasias, quer sejam dele ou não". Por isso, denuncia a politização destas escolhas como uma forma de censura, "em que os significados" das imagens são "retorcidos", atribuindo-lhes erroneamente "julgamentos de valor" (8).

Nicki pretende demonstrar que está preparada para ingressar no Videodrome e Max procura contê-la, mas a argumentação dos dois coloca o programa de televisão numa zona que remete para o limbo do território da Freeland de Burroughs em *Naked Lunch*. Durante o sexo, a mente alucinada de Max deambula pela sala de tortura do Videodrome, que a imagem de Cronenberg devolve vazia e disponível para preencher com os desejos dele. No final da sequência, Nicki começa a baixar o soutien e entrega o cigarro a Max. É apenas sugerido que Max replicará o gesto da companheira: Cronenberg demonstra que apenas utiliza imagens extremas quando necessário. Max reencontrará Nicki em imagens do Videodrome, em *raccords* entre violência (e morte) e o desejo sexual: a princípio, uma boca que ocupa todo o ecrã; depois, o televisor a mudar de forma, como um tecido orgânico que se dilata, onde Max enfia a cabeça, enquanto acaricia a imagem, para depois penetrar o ecrã e a boca como um falo que se expande numa vulva.

As alucinações e a investigação das origens do Videodrome, encaminham Max para O'Blivion e para a sua Missão do Raio Catódico, uma comunidade na clandestinidade, que Bianca (Sonja Smits), filha do cientista, dirá que é constituída por indigentes que padecem de uma doença causada por falta de acesso ao tubo de raios catódicos: voltar a ver televisão irá devolvê-los à mesa de montagem do mundo. É um armazém de dimensões generosas, com cabines compartimentadas por pedaços toscos de madeira, para alojar no seu interior um ecrã de televisão e um espectador. No entanto, esta Missão é de estatuto de difícil definição para o espectador, que desconfia da entrega de refeições aos utilizadores, como se fosse uma variante da "sopa dos pobres", um engodo para fazer deles cobaias ("agarrados aos ecrãs") para as experiências de O'Blivion. Esta visita também permite intuir que o Videodrome é um conteúdo político, uma filosofia com difusão por aquele sinal.

(7) Cronenberg on Cronenberg, p.98
(8) Cronenberg on Cronenberg, p.99

As mensagens de O'Blivion, ditames estéticos que fazem avançar a narrativa, chegam a Max através de cassetes VHS que se expandem como se fossem matéria orgânica, uma matéria de sensações que produz suspiros e gemidos, a exteriorizar, nas imagens, os enigmas da psique: "A luta pela mente norte-americana será travada na arena do vídeo, no Videodrome. O ecrã de televisão torna-se na retina da visão mental. Por isso, o ecrã faz parte da estrutura física do cérebro. Portanto, tudo o que aparece no ecrã de televisão emerge como uma experiência em bruto para quem a vê. E assim, a televisão é a realidade e a realidade é inferior à televisão".

O'Blivion assumirá a figura do cientista alienado e confessional ao revelar a Max que a sua realidade se encontra em mutação acelerada para a alucinação e que terá, em breve, de aprender a viver num estranho novo mundo, a exemplo do que Nola, a protagonista transformada em mulher-cadela de *The Brood*, revelou ao marido. Numa tradução das habituais metamorfoses inscritas na obra de Cronenberg, o cientista fala-lhe em visões que num processo de fusão criaram carne incontrolável, um tumor, um cancro criativo: Videodrome. Este pulsante pedacinho de carne, como o designou o cientista, não se trata de um tumor descontrolado, mas antes um novo órgão, um novo segmento do cérebro, capaz de induzir a alucinação e alterar a realidade humana. E conclui: Afinal, nada de real existe fora da perceção da realidade, ou não?

Chris Rodley afirma que Cronenberg tentou algo novo em *Videodrome* que replicaria em *Naked Lunch*: "Um filme que desliza, de forma não anunciada, para as alucinações do protagonista". *Videodrome* alinha, então, na perceção do protagonista, na perda de "qualquer sentido de realidade" e de "aptidão para controlar a sua situação", "num implacável ponto de vista na primeira pessoa, do qual nunca se regressa". Cronenberg confirma que pretendeu trabalhar o cruzamento da perceção e de um ponto de vista externo: "A nossa perceção pessoal da realidade é a única que aceitamos. Mesmo estando a enlouquecer, é ainda a nossa realidade. Mas a mesma coisa, vista de uma perspetiva exterior, é uma pessoa a agir de forma insana". O cineasta diz que há algo "oculto" em Max, a sua "melancolia", pois ele vive ainda um estado de "confiança" e jovialidade. No entanto, o personagem é forçado a lidar com "algo estranho", uma transformação para a qual a sua eloquência não é resolução, pelo que precisa de se reenquadrar. Passa, então, por um processo em que tem de se "retorcer em alucinações" para lidar com aquilo e "manipular uma nova realidade", na "procura de um novo equilíbrio". Cronenberg exemplifica com pessoas sujeitas a encarceramento e a torturas físicas ou psicológicas que, devido a um talento inato do humano, "estão constantemente a procurar reequilibrar-se" (9).

(9) Cronenberg on Cronenberg, p.96

O'Blivion ambicionava que a difusão do Videodrome concretizaria a primeira fase da evolução do Homem como animal tecnológico. Mas os seus sócios capturaram o programa e liquidaram o cientista. Bianca confessa que o profeta da comunicação passou a viver nos milhares de cassetes VHS que gravou e que, assim, terá superado a morte, numa possível resolução do cisma cartesiano, na prossecução de uma vida mental após o colapso do corpo. Enquanto escuta O'Blivion, a carne de Max transforma-se e, no seu ventre, abre-se pela primeira vez uma fenda, uma espécie de vagina profunda, onde ele irá enterrar uma arma de fogo, em mais uma metáfora que associa o sexo à violência. É uma das imagens extremas de Cronenberg na fusão do metal com orgânico, que teve um preliminar: Max a acariciar o ventre com a arma, como uma preparação para a penetração da carne. Uma "vagina imaginária", como a designou Chris Rodley, para se "ligar aos pénis de Nicki e Bianca", como sucedera em *Rabid* (1977), na seringa que despontava no sovaco de Marilyn Chambers para permitir a invasão dos hospedeiros (10).

A organização que tomou posse do Videodrome é apresentada na segunda metade do filme. A Spectacular Optical tem como *slogan* "manter o mundo debaixo de olho", o que aponta para uma espécie de *big brother* global, que produz óculos baratos para os países do terceiro mundo e sistemas de orientação de misseis para a NATO. É uma corporação com evidentes afinidades com a de *Scanners* (1981), que ambicionava usar humanos com poderes telepáticos como uma arma de guerra. Liderada por Barry Convex (Leslie Carlson), a empresa diz pretender fazer do Videodrome uma fábrica de alucinações gigante, uma emissão que abre os recetores do cérebro e da coluna vertebral e permite a absorção do sinal; mas, ao espectador será revelado como um instrumento exposto na grande metáfora do filme: a censura. Max ascende de cobaia do Videodrome a ferramenta programada para a sua sombria expansão: o seu abdómen será invadido pela cassete VHS introduzida por Convex. A corporação, que mais uma vez trai o progresso científico, pretende tomar o canal 83 de Max e usá-lo para difundir o sinal do Videodrome. Para Convex, as emissões do Civic TV, a violência e o porno, são exemplares: estão a fazer os espectadores apodrecer pelo interior. O objetivo, então, da corporação é usar o Videodrome como arma de purificação dos espectadores da América, numa clara representação do puritanismo e dos censores.

Cronenberg usa o exemplo do massacre concretizado pelo bando de Charles Manson, que "encontrou uma mensagem" numa letra dos Beatles que "lhe dizia o que ele deveria fazer e porque deveria matar". Os seres humanos, incluindo as crianças, desenvolvem de forma inata o reconhecimento da distância entre realidade e fantasia, por isso "suprimir tudo que pensamos enquadrar um potencial

(10) Cronenberg on Cronenberg, p.97

perigo", não iria "prevenir um verdadeiro psicótico de encontrar algo que iria acionar a sua própria psicose". Para o cineasta, "os censores tendem a fazer o que os psicóticos fazem: confundir realidade com ilusão". Os censores, para além de não perceberem como funcionamos, de revelarem "medo e desconfiança da natureza humana", também não entendem o "processo criativo": a "função social da arte" e a sua "expressão". Pressente que o futuro trará sociedades menos livres, mais subordinadas aos movimentos censórios. Por isso, o cineasta tem sido muito ativo na resistência às "tentativas de incrementar a censura no Canadá". Exemplifica com o depoimento da escritora Margaret Atwood que o "perturbou": a Literatura não deve ser censurada, ao contrário do Cinema. Cronenberg pensa que isso se deve à acessibilidade e à potência dos filmes: o que é "impotente pode ter liberdade", enquanto que o que é "poderoso deve ser controlado e mutilado" (11).

A narrativa de *Videodrome*, na exposição do protagonista "a imagens violentas através de uma cassete de vídeo e de sinais de transmissão de televisão", e o efeito dessas emissões "no seu sentido da realidade", não poderia ter sido mais "profético", como assinalou Chris Rodley. Três anos depois da estreia do filme, foi introduzido na Grã-Bretanha o Video Recording Bill. Essas primeiras versões de home-video introduziram a noção de "video nasty", com a disponibilidade, entre os vários géneros e de várias nacionalidades, de conteúdos violentos, onde se incluíam os "infames" *The Driller Killer* (1979), *SS Experiment Love Camp* (1976) ou *I Spit on Your Grave* (1978). O formato VHS auferiu de um súbito estatuto de popularidade, com cerca de 30% das residências da Grã-Bretanha a possuírem leitor e gravador de vídeo (nos EUA, a percentagem estava próximo de 20%). Foi uma forma de libertação "em massa" de uma grande diversidade de títulos (não apenas recentes), onde o género de terror conquistou um estatuto de particular predileção, também responsável pela introdução da censura e da classificação de videogramas de utilização domiciliária na Grã-Bretanha. A justificação foi de que "as crianças poderiam estar a ver" (12). Cronenberg também dissertou em volta da censura no VHS, enquanto movimento opressor da liberdade dos cidadãos no seu ambiente mais íntimo: a residência. Na opinião do cineasta, o VHS tornou-se a "liberdade da imagem", atendendo a que os leitores de vídeo permitiam "liberdade para gravar, alterar, montar, congelar o plano e voltar a ver" as imagens inúmeras vezes. Por isso, não o surpreendeu que os censores olhassem para o "vídeo como a maior ameaça tecnológica alguma vez desenvolvida" e voltassem o "foco para o que estava a acontecer em casa", que se trata do lugar "onde nunca deveria haver lugar para a censura". Considera que há uma "vaga de medo" inerente ao "controlo das imagens" e exemplifica na possibilidade de "ler *Naked Lunch* às nossas crianças durante o pequeno-almoço", que representa "uma completa reversão

(11) Cronenberg on Cronenberg, p.105
(12) Cronenberg on Cronenberg, p.106

no que podemos pensar que é adequado". Se como parte de um sistema de partilha de liberdades e garantias, atribuímos ao individuo como "ser humano responsável", o "direito de votar", de "se alistar no exército", onde poderá matar, então essa pessoa está também "habilitada a educar uma criança" e, por consequência, a conduzi-la na relação com as imagens. Se, por outro lado, transferirmos demasiado peso para as estruturas sociais, tenderemos a adotar uma "via paternalista", a julgar os cidadãos como um "grupo de idiotas" ou de "perigosos *hooligans*", que necessitam de ser "controlados, estruturados e aprisionados". Na sequência disso, despontam os censores, que começam "a banir, a censurar, a restringir" (13). O cineasta distingue claramente a legitimidade da classificação atribuída aos filmes quando comparada com a censura. Trata-se, enfim, "de uma sugestão ao invés da lei". Julga que é "incompreensível" alguém dizer-lhe se ele pode ou não ver um filme ou uma parte dele, que afronta a "total liberdade de expressão" da qual ele não abdica. Exemplifica com a "imagem de um homem a chicotear uma mulher". A censura torna-se "polícia das imagens" ao impor a exclusão de uma imagem, dispensando o "contexto da imagem", pois essa sequência poderia ser mostrada "de forma a que o público compreendesse" que se tratava de "um jogo entre dois amantes, que estavam juntos há 40 anos e tinham 20 filhos". Trata-se da "crença" pueril de que "uma imagem pode matar", em que a "mera sugestão de masoquismo" num filme irá "acionar massas de psicóticos a fazer coisas que eles nunca fariam se não tivessem sido expostos a essas imagens" (14). As alucinações de Max no terceiro ato de *Videodrome* deixam de ter um contra-campo realista e veremos a fusão da tecnologia na mutação do humano, na acoplagem da mão com a arma revestida de um líquido viscoso que o protagonista recolhera do seu abdómen, naquela cicatriz aberta. Também os ecrãs se tornam orgânicos e testemunhas da víscera. Mas será a penetração de Bianca, com uma cassete VHS que reprogramará Max, que iniciará o processo de transformação e fará do protagonista a génese da palavra vídeo feita carne, no começo da destruição do Videodrome. Esta alteração vai incluir as ações de Max na comunidade rebelde, no espírito do legado de O'Blivion, e vai entregá-lo à solidão, uma das características dos protagonistas de Cronenberg. Max será, então, um herói particular, o defensor das imagens extremas, o adversário de quem etiqueta os recetores dessas imagens como meras mentes sórdidas que é necessário suprimir, higienizar. Devolvido à importância do orgânico, refugiado num velho barco, num estaleiro abandonado, um lugar obsoleto e despido de tecnologia, Max seguirá a instrução das imagens benignas e compreenderá que a morte, o colapso do corpo, não é o fim: é preciso matar a carne antiga, investir numa transformação total, para o despontar da nova carne.

(13) Cronenberg on Cronenberg, p.107
(14) Cronenberg on Cronenberg, p.108

3.9 – The Dead Zone: o Vale do Sono

> Profetas, disse eu, uma coisa do mal. Profetas ainda, se ave ou diabo. Por aquele céu que se curva sobre nós. Por aquele Deus que ambos adoramos. Diz ao espírito cheio de pena dentro do distante Éden. Abraçará a donzela santa a quem os anjos chamam Lenore. (...) Ardentemente desejei o amanhã que em vão procurei apanhar. O fim do pesar dos meus livros. Pesar pela Lenore perdida. Pela única e radiante donzela. A quem os anjos chamam Lenore. Aqui sem nome para sempre (1).

Johnny (Christopher Walken) desperta de um longo sono, de um coma de cinco anos, saberemos depois. É o rosto do Dr. Sam Weizak (Herbert Lom) que o seu olhar encontra, quando acorda. As primeiras expressões do protagonista são de incredulidade, por não haver ferimentos visíveis, nem ligaduras, num corpo que esteve envolvido num acidente de automóvel tão violento. Na última aula antes do acidente, Johnny tinha pedido aos seus alunos para lerem *Sleepy Hollow*; é sobre um professor perseguido por um demónio sem cabeça, dissera-lhes. A lenda de Sleepy Hollow participa de uma coleção de contos góticos do início do seculo XIX, da autoria do norte-americano Washington Irving, que manteve a popularidade, intensificada durante o período do Halloween, em especial devido ao personagem do Cavaleiro sem Cabeça, decapitado na guerra da independência dos EUA e que regressa, então, do vale do sono, para atormentar a comunidade e um professor peculiar (2).

Debra Hill, companheira e produtora de John Carpenter desde o incontornável *Halloween* (1978), foi quem produziu *The Dead Zone* (1983), que Cronenberg realizou a partir do romance de Stephen King e de um guião que não escrevera, na sua primeira parceria com Dino de Laurentis. Cronenberg detestou o guião de Stephen King e as seguintes quatro versões, que o cineasta considerou que empurravam o filme para as "direções erradas" (3). Foi Debra Hill quem desbloqueou o projeto, ao convocar o guionista Jeffrey Boam. Na abordagem de Stanley Donen, autor de uma das versões anteriores, "nada de estranho se iria mostrar no ecrã", veríamos apenas "Johnny a experienciar a visão"; pelo contrário, como nos confirma Boam, Cronenberg pretendia "assistir à história", dar a vê-la, "através dos olhos" do protagonista (4). Cronenberg diz ter-se libertado da conceção de "auteur" com que era carimbado, ao mostrar-se "confiante de que faria uma versão de *The Dead Zone* que o satisfaria, que passaria a ser dele", mesmo sem a ter escrito, mas onde pode introduzir, por exemplo, a influências das ilustrações de Norma Rockwell, muito adequadas ao frio, à neve e ao puritanismo de New England. O

(1) O Corvo (The Raven) de Edgar Allan Poe, poema narrativo publicado em janeiro de 1845, com versos retirados do filme The Dead Zone.
(2) A Disney nos anos 40 e mais recentemente, em 1999 Tim Burton, voltaram ao conto e aos personagens, sendo que nesta última versão, é Christopher Walken quem interpreta o cavaleiro sem cabeça.
(3) Cronenberg on Cronenberg, p.113
(4) Cronenberg on Cronenberg, p.114

filme foi apenas um sucesso razoável, mas é ainda assim considerado a melhor adaptação de uma obra de Stephen King; apesar do cineasta afirmar "que muito do livro foi mandado fora", *The Dead Zone* encontrou o tom certo e aproximou o trabalho do Cronenberg do *mainstream*, até pela possibilidade de trabalhar com atores como Christopher Walken, Brooke Adams e Martin Sheen (5).

Ainda antes do acidente, Johnny e a sua Lenore – Sarah (Brooke Adams), experimentam a vertigem da montanha russa, na afirmação da predisposição humana para o perigo, um simulacro para o mergulho no sono profundo. Depois de despertar, Johnny confidencia ao médico que se passaram cinco anos, para ele é como se fosse o dia seguinte àquele momento em que recomendou *Sleepy Hollow* aos seus alunos. É o estabelecimento do lapso entre a cronologia e um outro tempo, o tempo vivido. O protagonista viverá obstinado com o vai e vem do tempo e no leito da mãe assistirá ao retorno da mulher moribunda à sua infância: ela pede-lhe para ser um bom rapaz e deixar as botas à entrada, para não espalhar neve pela casa. Algum tempo depois, o professor pedirá a uma das suas alunas a leitura de um fragmento que depois perceberemos tratar-se do conto popular *A Bela Adormecida* (6): "Mas em vez de morrer, ela cairá num sono profundo que durará cem anos". Esse percorrer do tempo que se concretizará sob a forma de visões, definem a transformação do protagonista, entre a regressão para algo primitivo e uma nova aptidão que o aproxima dos leitores de mentes de *Scanners* (1981), que o médico sintetizará: "ou possui uma capacidade humana muito nova ou muito antiga".

As visões de Johnny começam ainda na cama do hospital, depois de agarrar o pulso de uma enfermeira. No contra-campo da enfermaria, vemos brinquedos que ardem e uma criança a gritar. No regresso ao enquadramento de Johnny, permanece um vestígio de fumo. Ao longo da sequência, Cronenberg explicitará a ideia: depois de Johnny dizer à enfermeira que a casa dela estava a arder com a sua filha no interior, o fogo "invade" a enfermaria. Mais tarde, no contacto com o pulso do médico, Johnny receberá imagens de guerra: explosões e pessoas que procuram escapar, por entre as ruínas, em carroças puxadas a cavalo. No fim da sequência, um rapaz é colocado a salvo, entregue pela mãe. É a história da infância do Dr. Weizak. As visões do protagonista são apresentadas como sequências devedoras dos dispositivos da literatura e do cinema, ao encaixarem fragmentos extraídos de elipses, de saltos no tempo e no espaço.

A narrativa move-se em meio rural, puritano e devoto a Deus, em New England, com "personagens simples e arquetipicamente simpáticos", algo novo para Cronenberg que até, então, tinha situado as suas histórias em ambientes urbanos, onde a violência e a sexualidade se apresentavam à

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.110

(6) Há várias versões de A Bela Adormecida. As mais influentes são dos irmãos Grimm (Dornröschen, 1812) e de Charles Perrault (La Belle au Bois Dormant, 1697).

"superfície", sendo que em *The Dead Zone* são colocadas numa latência, como sintomas de "algo muito reprimido, contido e frustrado". Johnny, que até então tivera uma existência vulgar, depois do acidente vê "desenvolver uma crescente sensibilidade", que o força a abandonar "a vida anterior": "a namorada, os pais, a cidade em que ele vivia, a escola em que ensinou arte, tudo desaparece de súbito". A ideia do acidente reitera-se, de filme para filme, como propulsor de uma transformação, por norma orientada pela ciência. Pelo meio desta transformação, dessa capacidade apreendida por Johnny, ele está a tentar, a exemplo de outros protagonistas de Cronenberg, reposicionar-se, num novo enquadramento. De súbito, ele apercebe-se que é um "alien", que tem "as sementes para ser um visionário", mas como ser humano recebe essa aptidão não como um "talento", mas como uma "maldição", "algo insuportável" (7). O protagonista recebe a visita do Xerife George Bannerman (Tom Skerritt), que lhe pede auxílio para desvendar uma vaga de crimes, pois ele deve usar o dom com que Deus o abençoou. Johnny protesta e pergunta: "Uma bênção? Sabe o que Deus fez por mim? Ele atirou um camião enorme para cima de mim. Atirou-me sabe-se lá para onde durante cinco anos". Já depois da saída do Xerife, o pai de Johnny comenta que todos aqueles crimes ocorreram durante o coma dele, como se houvesse uma relação entre os eventos.

Se o arquétipo de Frankenstein é recorrente na obra de Cronenberg, em *The Dead Zone*, talvez pela tentativa recente do cineasta de adaptar o romance de Mary Shelley, o personagem materializa-se na forma como Walken se movimenta, próximo de Boris Karloff na versão de *Frankenstein* (1931) de James Whale: Johnny caminha como uma criatura desarticulada, provinda da herança de um projeto científico, do sono profundo de cinco anos. Johnny acede a auxiliar o Xerife Bannerman e ao segurar a mão morta da mais recente vítima assiste ao prelúdio do assassinato como uma história, como um filme em *flashback*, com imagem e som. Depois, à medida que essa pequena narrativa avança, Cronenberg coloca Johnny dentro da história, a assistir ao seu desenrolar, no interior do enquadramento: o seu corpo invade o quadro como o fogo na enfermaria na primeira visão, em mais uma mistura das imagens de duas narrativas sobrepostas (deslocadas do tempo e do espaço), como em *Videodrome* (1983), em que se combinava a "realidade" do protagonista com o seu delírio. Johnny dentro do quadro, assiste, então, ao assassinato e à revelação do seu autor. No entanto, a reação de Johnny insinua a sua responsabilidade no evento, a culpa de nada ter feito para impedir o crime. A identificação da verdade ao tocar nos vários personagens, começa a revelar-se um fardo demasiado pesado para o protagonista, como o portador de um mecanismo que atrai toda a maldade do humano.

(7) Cronenberg on Cronenberg, p.111

Johnny confidenciara ao pai, que quando a magia acontecia (as profecias), parecia-lhe estar a morrer por dentro. Perante os relatos de dores de cabeça cada vez mais presentes, o médico confirma que o caso de Johnny encaixa no padrão de casos semelhantes: à medida que as visões ficam mais fortes, o corpo enfraquece, como se o processo lhe estivesse a sugar a vida. O Dr. Sam Weizak procura convencer Johnny a voltar para a clínica na tentativa de reverter a transformação, mas o protagonista resiste, o que evidencia que, em *The Dead Zone*, o médico não é o habitual e dominante cientista, pois apenas assiste e documenta o processo. Cronenberg indica que os cientistas dos seus filmes anteriores, "mesmo estando ausentes", fazem com que a sua "influência permaneça", sugerindo que, em *The Dead Zone*, "Deus talvez seja o cientista cujas experiências nem sempre funcionam": "Johnny Smith é uma das suas experiências falhadas" (8). O protagonista ambiciona barricar-se em casa, impassível, consciente do envolvimento numa missão particular, como um profeta com dificuldade em assumir a tarefa. Tem consciência de que, embora pareça um "homem comum", deixou de o ser, depois de ter "exposto a sua vida": ele procura encontrar outra vida que "acomode aquelas capacidades". Progressivamente, as "visões envelhecem-no e aproximam-no da morte", como uma doença que deve suportar por necessidade de cumprir um projeto, uma missão. A presença de um tom melancólico, que desde o princípio do filme está projetado na paisagem invernosa, contamina o rosto de Walken, que passa a ser o "assunto do filme": "todas as coisas estão no seu rosto", confirma o cineasta (9).

Na antecâmara do terceiro ato, há um diálogo que coloca questões decisivas quanto ao desfecho da narrativa. Johnny começa por questionar o médico: se ele tivesse oportunidade de liquidar Hitler, sabendo o que a História nos mostrou, ele fá-lo-ia? Enquanto o Dr. Sam Weizak fica a cogitar, Johnny relata que na última visão, no episódio do afogamento das crianças, havia algo que ele não conseguira ver, uma zona em branco, a "dead zone", como um *close-up* sem definição, o fragmento de um plano que se tenta montar dentro de uma narrativa. Este buraco é um alçapão que indica que o protagonista não só consegue ver o futuro, como alterá-lo, promover-lhe transformações, numa metáfora do valor das imagens, das suas possibilidades estéticas e de significação. O peso do poder das profecias é, então, incrementado, nessa faculdade de alterar a ordem do mundo, que contribuirá para a crescente melancolia do personagem.

A acompanhar a perseguição do xerife, a câmara de Cronenberg encontra um sótão e detêm-se num cavalo de madeira de baloiço, um brinquedo de infância do assassino, que está cingido por um coldre

(8) Cronenberg on Cronenberg, p.113
(9) Cronenberg on Cronenberg, p.111

e um revólver, já não um brinquedo, mas uma arma de fogo carregada, como veremos nessa sequência. É um introito para o cineasta, nesta América interior, colocar a ênfase do seu discurso na exposição de uma História de violência, uma herança documentada pelo *western*, na associação da imposição da força, na expansão do território, com a arma numa das mãos e a bíblia na outra.

Johnny fora apresentado ao candidato a senador Greg Stillson (Martin Sheen) por Roger Stuart (Anthony Zerbe), pai da criança que o protagonista salvara do afogamento, antecipado pelas imagens das suas visões. O reencontro de Johnny com o candidato acontece mediado pelo televisor. Stuart aconselha, então, Johnny a recensear-se para votar contra Sheen, que se afirma o candidato do povo, numa designação que nos recorda o político de *Taxi Driver* (10), tangente que sai reforçada na sequência do comício. Ao recebermos as imagens, na relação com o diálogo entre os personagens, reforça a ideia de que o meio é a mensagem, de que aquelas imagens emitidas pela televisão insinuam uma possibilidade de conspiração, como um instigador de violência.

Cronenberg diz-nos que é necessário nomear "arte e propaganda como polos opostos". Se a predisposição for a de impregnar o filme com "proposições marxistas, fascistas ou qualquer outra teoria política que queremos apoiar", estamos a impor um exercício de propaganda, o que significa que "não estamos a fazer arte". Por isso, o cineasta, quando começa a trabalhar num filme, procura "limpar a cabeça de todas as considerações intelectuais do seu tempo", para promover o "contacto com algo mais primordial, intuitivo e instintivo" (11). Num diálogo continuado com Scorsese e o seu cinema, Cronenberg afirma que o italo-americano "lida com o bem e o mal em termos proto-católicos". O cineasta canadiano não "consegue acreditar no diabo", nessa entidade que muitos projetam no humano de um "ser puramente mau": "o seu demónio é que todos as perspetivas o encantam" (12). As pessoas têm um interesse, uma curiosidade genuína no ato de matar e, de certa forma, é a "experiência humana última". Por isso, as pessoas são "fascinadas pelo período nazi". De maneira abrupta, instalou-se "uma sociedade que se sustentou numa completa reorganização da ordem moral", reduzindo as pessoas a meros "objetos", nos quais se poderia experimentar, torturar, matar, fazer desaparecer. Tratou-se de uma gigantesca máquina administrativa, mas que foi "inventada pelas pessoas", numa demonstração do que somos capazes (11).

Se no comício de *Taxi Driver* assistíramos à frustrada tentativa de De Niro assassinar o candidato, em *The Dead Zone* a aproximação de Walken a Martin Sheen é muito idêntica, mas o protagonista apenas pretende cumprimentá-lo. Esse aperto de mão é efémero, mas permite a Johnny aceder a uma

(10) Filme de 1976, realizador por Martin Scorsese, onde Robert De Niro interpreta Travis Bickle, um veterano da guerra do Vietname, agora um taxista alienado em New York que, a meio da narrativa, planeia assassinar o candidato à presidência, o senador Charles Palantine.
(11) Cronenberg on Cronenberg, p.119
(12) Cronenberg on Cronenberg, p.118

sequência do futuro, que prognostica o deflagrar da Terceira Guerra Mundial. As palavras e as ações de Sheen, nessa sequência, são conduzidas por um destino que o candidato diz que deve cumprir, como uma profecia feroz saída de um pesadelo. Os restantes intervenientes, representantes das várias instituições que procuram balançar os poderes, nada podem e Martin Sheen rejubila, numa associação de poder e crença religiosa: "Aleluia, os misseis já estão a voar!". Na sequência final, Cronenberg convoca os fantasmas do assassinato de políticos ao colocar Johnny no balcão da sala de comícios, a perspetivar o ângulo do *sniper*, como Lee Harvey Oswald, o atirador da versão oficial do assassinato de JFK em Dallas. Mas, o atirador e mártir Johnny conseguirá garantir que o candidato Sheen não terá futuro, mesmo falhando o alvo, ao espreitar e ao dar a ver a "dead zone" de um plano impresso na capa da revista Newsweek.

3.10 – The Fly: a Metamorfose da Carne

> Todos os seres vivos estão interligados e todos cedem ao mesmo formidável impulso. O animal toma o seu ponto de apoio na planta, o homem cavalga sobre a animalidade, e toda a humanidade, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, à nossa frente e atrás, numa carga arrebatadora capaz de derrubar todas as resistências e transpor todos os obstáculos, talvez até a morte (1)

> Aposto que julgas que me acordaste sobre isto da carne?! Mas tu só conheces o trivial social sobre a carne. Não penetras além do medo social da carne! (...) Não falo do sexo e penetração, falo da penetração além do véu da carne! De um mergulho profundo no lago do plasma! (2)

Mel Brooks, que produzira recentemente *Elephant Man* (1980) de David Lynch, foi quem abriu a porta a Cronenberg à sua primeira aventura com uma *major* de Hollywood, a 20th Century Fox. No entanto, o cineasta pôde rodar na sua Toronto, com a sua *entourage* técnica. Ao contrário do que sucedera em *The Dead Zone* (1983), o seu filme anterior, Cronenberg aceitou reescrever o guião original de *The Fly*, da autoria de Charles Edward Pogue, que adaptara o conto de George Langelaan (1957), que dera origem ao filme do ano seguinte, com um guião escrito por James Clavell.

No guião recebido por Cronenberg, Pogue usara a estrutura do filme de 1958. O protagonista, um cientista, vivia com a mulher numa relação duradoura, não sendo facultado ao espectador o período em que o casal se conhecera e apaixonara. Segundo o cineasta, a abordagem de Pogue era "tratá-los como um casal afligido por uma desgraça", naquela transformação acidental. Desde logo, o protagonista era desinteressante, apenas instruído no que se relacionava com a tecnologia. Por isso, Cronenberg "inventou Seth Brundle (Jeff Goldblum) e fez dele um excêntrico": era necessário que ele apresentasse uma perspetiva peculiar "relativamente ao que lhe estava a acontecer e falasse disso", para tornar o filme "tenso e revelador" (3). No entanto, o que o fez interessar-se pelo projeto, em algo que já estava no guião de Clavell, foi a "premissa básica", aquela transformação acidental ditada pela tecnologia, no cruzamento entre um homem e uma mosca, pois, ao contrário do conto original, era muito "orientada para o corpo, muito consciente do corpo". Apesar de achar as "personagens medonhas, os diálogos banais e o final medíocre", havia no guião original ótimos detalhes, como as unhas das mãos do protagonista a soltarem-se (4). Por isso, Cronenberg lançou-se na reescrita total do

(1) Henri Bergson, A Evolução Criadora, p.242
(2) Diálogo do protagonista Seth Brundle, em The Fly (1986)
(3) Cronenberg on Cronenberg, p.125
(4) Cronenberg on Cronenberg, p.124

guião, que passou a ser "preponderantemente dele", mas que "sem a versão original não seria possível" (5). Nesse processo, o primeiro desafio era permitir ao protagonista articular as suas ideias, expressar a forma como olhava para aquela doença, ao contrário do filme original em que o cientista usava a máquina de escrever. Essa capacidade de acedermos ao modo como o protagonista "racionaliza" a sua transformação era essencial para garantir ao filme "um discurso dramático". Cronenberg pretendia em *The Fly* falar das transformações do corpo, mas também da mente. As mudanças do nosso corpo acompanham o passar do tempo, "primeiro crescemos, depois mingamos". Há apenas um período, razoavelmente duradouro, em que temos "a ilusão da estabilidade". No entanto, com a mente, estas transformações são ainda mais sofisticadas. As "mentes envelhecidas" apresentam "forças e fraquezas" quando comparadas com "as mentes jovens". Não são, portanto, "uma versão deficiente" das mentes jovens, pois, apesar de se revelarem mais frágeis no "acesso instantâneo a dados triviais", apresentam "grandes poderes de compreensão e de síntese" (6). Como sintetiza Chris Rodley, *The Dead Zone* fora o último filme de Cronenberg "a lidar no mundo real com significativas implicações sociais das ações e experiências das personagens principais"; a partir de *The Fly*, "o cientista ou experimentalista recluso ocupará o centro do palco e tornar-se-á o protagonista" (7).

Perante mais uma experiência falhada no teletransporte de um babuíno, Brundle dirá a Ronnie (diminutivo de Veronica, interpretada por Geena Davis): "Os computadores são burros, só sabem o que lhes dizemos. Não devo saber o suficiente sobre a carne. Terei de aprender". Brundle, que convidara a jornalista a conhecer o seu laboratório, tinha realizado uma demonstração bem-sucedida com uma das meias de nylon dela. Naquele lugar, que o cientista alienado usa como local de trabalho e domicílio, quase despido de tecnologia, dominado por escasso e obsoleto mobiliário, com apenas uma exceção: duas cabines de teletransporte, mediadas por cabos e por um posto de computador. Neste encontro, um *boy meets girl* em contexto científico, a invenção de Brundle está ainda incompleta, pois o que a máquina faz é analisar e identificar o componente a transportar, o que se revela eficaz apenas para objetos inanimados. É o primeiro de muitos gritos de Cronenberg durante o filme, a pôr na boca dos seus personagens a primazia da carne, na relação com a máquina e a tecnologia.

Brundle e Ronnie envolvem-se nessa mesma noite, intimamente, como se o sexo fosse o conhecimento da carne que o cientista precisava de experienciar. Ronnie dir-lhe-á no leito enquanto o morde: "É por isso que as velhotas beliscam os bebés; a carne deixa-as doidas". Depois de provarem um bife teletransportado, que apresenta um sabor sintético, Brundle resolve o enigma, pois o computador

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.125
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.124
(7) Prefácio de Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p.xix

estará a pensar na interpretação do bife, ao invés de reproduzir a carne, porque as máquinas desconhecem a carne: "A carne devia enlouquecer a máquina, como as velhotas a beliscar bebés". Quase de imediato, Brundle realiza um teletransporte com sucesso de um babuíno. Um vapor de luz branca solta-se da cabine e invade o plano, uma luz que é uma metáfora para o triunfo da ciência, uma emanação da fonte de conhecimento.

A jornalista já aceitara registar o projeto, ao envolver-se no processo de investigação, na compilação dos seus antecedentes, na condição de apenas publicar quando a máquina estivesse desenvolvida e testada. As câmaras estarão presentes de uma forma quase silenciosa, mas a registarem as circunstâncias e as fases mais relevantes do projeto, na confirmação da imagem em movimento como um elemento que supera a mediação, na relação da carne com a tecnologia. Numa mecânica acelerada, a que voltaremos adiante, nessa mesma noite Brundle e Ronnie são enquadrados no espaço como um registo do quotidiano de um casal no domicílio, a antecipar um melodrama. Brundle tinha apresentado a invenção como uma revolução de todos os conceitos de transporte, de fronteira e limites, do tempo e do espaço. Mas, também tinha referido que desde criança que enjoava em veículos em movimento. Quando termina o registo em vídeo do transporte do babuíno, Ronnie dir-lhe-á que ele nunca mais enjoará de automóvel ou de avião, ao que o cientista completará: nem de triciclo. O projeto, dissera Brundle, culminaria com o teletransporte dele próprio, o que confirma uma das características dos cientistas de Cronenberg (e de Ballard), que se colocam, que colocam o seu corpo, no centro do seu trabalho experimental: a sua investigação como o culminar da possibilidade de resolução de um trauma pessoal.

As torres da baixa da cidade, em aço e vidro, tomadas pela tecnologia, são o contraponto ao mundo de Brundle e do seu armazém-laboratório. Stathis Borans (John Getz), o editor de Ronnie e com quem ela manteve uma anterior relação amorosa, protagoniza um jornalismo feroz e mercantil, que equivale às grandes corporações de filmes anteriores de Cronenberg, correspondendo, portanto, ao antagonista do cientista. O filme é de uma economia notável, apresentando apenas três personagens desenvolvidos, com escassos lugares, concentrado quase na íntegra em interiores. Segundo Chris Rodley, Cronenberg terá sintetizado o seu projeto de filme como "basicamente, três pessoas num quarto a conversar", o que confirma o crescente apelo do trabalho do cineasta em "divagar em direção ao interior" dos personagens e de "experiencias claustrofóbicas" condensadas nas atividades do protagonista (8).

Ainda nessa primeira noite, Ronnie cede à chantagem do editor e deixa Brundle a celebrar sozinho o êxito com o teletransporte do primeiro organismo vivo. O cientista, embriagado pelo sucesso e pelo

(8) Prefácio de Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p.xx

champanhe barato, decide teletransportar-se. O espectador, ao contrário do protagonista, tem acesso à imagem que evidencia a presença de mais um participante na viagem: uma mosca. Cronenberg coloca a mosca em primeiro plano, com Brundle por detrás, antecipando o desfecho daquele transporte e da prevalência na fusão. Ainda antes de acionar a máquina, há um plano que junta Brundle (dentro da cabine) e o babuíno, como se fosse um retrato da evolução da espécie humana: o cientista coloca a mão sobre o vidro a saudar o seu antepassado. A câmara testemunha o aparentemente bem-sucedido transporte e, a atravessar o fumo branco, o corpo de Jeff Goldblum é enquadrado num ligeiro contrapicado, o que sinaliza um ato heroico que se cumpriu, independentemente das contrariedades: a ousadia da ciência é mais relevante do que os problemas que o processo acarreta. Em mais uma das metáforas de Cronenberg, a enfatizar a importância da carne, o que fez Brundle acelerar o seu teletransporte, sem aguardar as necessárias análises ao babuíno, foram os ciúmes de Ronnie, os ciúmes da carne.

Os sinais da transformação de Brundle expressam-se de imediato, nessa mesma noite, percecionados por Ronnie, que regressara, entretanto, ao armazém. O cientista adquire características que o aproximam de um super-herói, na forma supra-humana como se movimenta e exerce a força. Enquanto Brundle disserta sobre a possibilidade de a máquina o ter purificado, de ter conferido outras possibilidades ao seu corpo durante o processo de rematerialização, Ronnie observa e comenta o adicionar contínuo de açúcar no café pelo parceiro. O auto-centramento de Brundle, fá-lo delirar ao encontro da utopia do cientista: ele terá finalmente a possibilidade de ser ele próprio, no culminar do alcance do trabalho da sua vida. Depois de horas de sexo, surgem as primeiras fissuras na relação: ele continua insaciável e nem precisa de dormir, ela está fatigada. O Frankenstein precisa de uma noiva: Brundle pede para Ronnie se submeter ao teletransporte. Mas ela recusa-se, diz que algo correu mal no processo, que ele está a mudar, a transformar-se. Ronnie aponta-lhe o mau aspeto, um cheiro desagradável, talvez o cientista esteja doente. Na formulação do binómio transformação-doença, Brundle é já resultado de um duplo movimento que, junta à sofisticação da espécie humana, características que apontam a uma regressão animal.

Pouco depois, sozinho, Brundle encara no espelho a transformação do seu rosto. Dos seus dedos solta-se um líquido viscoso e as unhas caem, como um artificio desnecessário. O cientista murmura: Estou a morrer, é assim que começa? A máquina mostra-lhe a fusão homem-inseto, a nível molecular e genético. O cientista pede para Ronnie o visitar. Se o filme se afirma como uma ficção orientada para a ciência, nunca abdica do foco na história de amor. Ele diz-lhe que todos os dias há mudanças, envelheceu de forma acelerada, em mais uma afirmação daquele corpo como o objeto de estudo

científico, mas também de tragédia pessoal. Cronenberg reitera o valor da inteligência humana quando comparada com o funcionamento da máquina: o computador ficou confuso, não devia haver dois padrões genéticos e em consequência disso juntou-os, promoveu a fusão genética de Brundle com uma mosca doméstica. Como um dos personagens de *The Brood*, Brundle diz que está a acontecer uma revolução no seu organismo, um caos celular, que se revela como uma forma bizarra de cancro. Receia desintegrar-se. O plano em que Cronenberg junta Ronnie ao Brundle transformado e amparado por muletas, explicita o envelhecimento brusco do cientista. A personagem Veronica, no contexto bíblico, entregou o seu véu a Cristo, durante a via sacra, para que ele pudesse limpar o rosto. A Veronica de Cronenberg observa o rosto enrugado do protagonista e uma orelha que cai, e abraça-o. A misericórdia passará a ser o atributo essencial da performance de Geena Davis.

Para Chris Rodley, *The Fly* permitiu a Cronenberg voltar aos seus temas de eleição: "ciência, transformação e doença", no reencontro com a "obsessão pela carne", através de um protagonista que está a "experienciar uma revolução do seu organismo", que "emerge como uma metáfora no processo de envelhecimento". Coloca no centro uma história de amor "com efeitos especiais", que encena a "tragédia da mortalidade", no envelhecimento acelerado, "na transformação difícil de acomodar", pelo personagem e pela estética do filme, que resulta da fusão genética de um humano com um inseto (9). Cronenberg convoca regularmente os sonhos como material de trabalho. Ele confessa que, por vezes, quando conta a alguém um sonho que "o aterrorizou", apesar de descrição minuciosa, percebe no rosto da outra pessoa que "o terror não está lá". E então compreende que não era a narrativa, a ação do sonho, que promovia o terror, mas sim o "sonho ele mesmo", o "tom", a "ambiência", como "algo tangível": "acordamos e ainda estamos a vivê-lo". O cineasta partilha um dos seus sonhos: "estava a ver um filme e o filme estava a fazê-lo envelhecer rapidamente". O filme estava, então, a "infetá-lo, a passar-lhe uma doença", que na "essência era o seu envelhecimento". Ainda no sonho, o "ecrã transforma-se num espelho onde ele se via a envelhecer". Esse sonho que o "acordou apavorado" é sobre o que ele quer falar em *The Fly* e em vários dos seus filmes (10).

A transformação de Brundle aparenta-o progressivamente a um inseto. O processo é percecionado, pelo espectador e pelo personagem, não apenas como degenerativo, mas como algo que acrescenta propriedades a esta nova criatura, como caminhar com desenvoltura pelas paredes e pelo teto. O cientista verbaliza o pensamento de Cronenberg, de que a doença pode ser benévola e conferir atributos, sendo a mutação um prenúncio do desenvolvimento da espécie: "Fui atacado por uma doença com um objetivo, certo? (...) Afinal, talvez a doença não seja assim tão má". Brundle revela,

(9) Prefácio de Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p.xx
(10) Cronenberg on Cronenberg, p.128

então, ter percebido o que a doença pretende: quer transformá-lo noutra coisa, numa mosca de 90 quilogramas. Cumpre-se a premissa das narrativas de Cronenberg: um acidente impõe uma metamorfose mediada pela ciência, na criação de uma nova espécie, a "Brudle Fly". O cientista produz uma demonstração para a câmara, relativa à forma como se alimenta. Começa por vomitar um líquido (que concentra uma enzima) para cima do alimento, para que posteriormente o possa ingerir sob a forma líquida. É o editor Stathis quem vê à gravação, num *raccord* com a cena anterior, como se estivesse a assistir a um filme de terror. O Homem Mosca continuará a lidar com a máquina, a procurar refinar a nova espécie, num trabalho científico ininterrupto. Mas, o computador já não lhe reconhece o padrão de voz: a máquina identifica-o como algo não humano. Depois de conferir as mais recentes transformações na imagem devolvida pelo espelho, a criatura guarda os últimos dentes, como quem armazena peças de arqueologia, meros artefactos de uma era passada: "o armário de medicamentos é agora o Museu Brundle de História Natural".

Após a estreia e disseminação de *The Fly* pelos finais dos anos 1980, o público e uma boa parte da crítica olharam para o filme como uma tentativa de usar a epidemia da SIDA como subtexto. Segundo Chris Rodley, Cronenberg "resistiu a esta interpretação", pois entende que isso enfraquece o filme, ao "subjugá-lo a interpretações sociais e políticas específicas". Cronenberg afirma que "mesmo que não houvesse SIDA, ele teria feito *The Fly*", da mesma forma que "fizera *Shivers* (1975) e *Rabid* (1977)". Quando lhe elogiam o carácter "profético" desses filmes, ele responde com a "noção da nossa condição e existência", e exemplifica com a "praga da sífilis no virar do século", disseminada em grande medida pela prostituição (11). O cineasta aponta à crítica um excesso de "ligação ao que está a acontecer" no presente, sendo que para ele estas "perceções sobre a doença" permanecem num trabalho continuado e exemplifica com um pequeno cartaz na parede do consultório de *Shivers*: "o sexo é a invenção de uma doença venérea inteligente". É evidente que esta frase encaixa no "conceito, publicidade e medo" associados à SIDA, mas insiste que esse desligar de um assunto particular é determinante para que os filmes mantenham a validade, continuem a ser "poderosos daqui a trinta anos" quando se espera que a epidemia da SIDA possa ter afrouxado. Portanto, a ligação com a SIDA é "muito superficial". Os filmes discutem o envelhecimento, a doença e o cancro, a "nossa vulnerabilidade" e a "tragédia da perda humana". São muitas vezes uma catarse para a "dificuldade de aceitar" a morte, da necessidade de "entrar num acordo", pois temos de o fazer. É preciso criar a consciência, "cavar mais fundo", pois todos temos a "doença, a doença da finitude", é o nosso "pecado original": "a consciência da inevitabilidade da nossa morte". Cronenberg pretende olhar o

(11) Cronenberg on Cronenberg, p.127

envelhecimento focado na perceção individual. Insiste que "as pessoas velhas não pensam que são velhas", não se vêm desse modo, podem ser quebradas pela "dor e pela enfermidade", mas quando "alguém morre aos 80 anos, é a morte de uma pessoa jovem": é assim que "ela se vê" (12).

Ronnie descobre que está grávida de Brundle. Num sonho, um pesadelo que a realização de Cronenberg não sinaliza, da mesma forma que em filmes anteriores não se apartavam as imagens da "realidade" dos delírios dos personagens, é Cronenberg quem interpreta o obstetra que ajuda a nascer a criatura, uma larva gigante a contorcer-se, um enorme falo ensanguentado, que abandona as entranhas de Veronica. O Homem-Mosca diz a Ronnie que não deve voltar ao seu covil, pois apesar de ele ter tentado ser o primeiro inseto político, o inseto despertou definitivamente nele e os insetos são brutais, não têm compaixão, não são confiáveis. O personagem de Jeff Goldblum, que Cronenberg elogia por ter produzido uma interpretação pungente por detrás daquele fato de borracha e da maquilhagem, é ainda um humano tomado pela melancolia e, nesta réstia de uma história de amor, a banda sonora de Howard Shore preenche as imagens, na antecipação e no sublinhar da tragédia.

A criatura irromperá na clínica onde Ronnie fora levada para abortar. A sequência em que Brundle transporta a sua Veronica nos braços, no topo do edifício, remete para a ação de um super-herói, como o salvamento de Lois Lane pelo Super-Homem (13). Ronnie chora, diz que tem medo do que pode ser aquela criança, quando Brundle lhe implora para não o matar, não matar o que resta dele. A criatura Brundle propõe à companheira grávida uma nova fusão, a junção dos dois na cabine de teletransporte, que permita o encontro definitivo dele com Ronnie e o feto que os dois geraram. Numa última metáfora, Cronenberg propõe uma possível fusão do masculino com o feminino, o que, a exemplo de outros organismos, permite a invenção de uma nova espécie humana, que apresente outras possibilidades. Numa sucessão de transformações, o corpo de Brundle desintegra-se, no que era uma espécie de casca que se quebra, como uma crisálida que se cumpre para dar a conhecer a verdadeira criatura, até então oculta: o inseto. Um ato de misericórdia de Veronica responderá aos lamentos, aos gemidos da criatura depois da última fusão, do derradeiro acidente: a combinação do inseto Brundle com a máquina, que resulta numa criatura efémera e desagregada, mas ainda assim uma tentativa da ciência.

Cronenberg trabalhou bastante num final alternativo, no parto de Geena Davis. O público esperaria "o pior", como antecipou Rodley, depois do "pesadelo" em que Cronenberg ("ele mesmo") auxiliara no nascimento de uma "larva gigante". Mas, a audiência iria receber, para sua "surpresa", a origem de uma "criança borboleta", a concretizar o otimismo do melodrama científico, na génese de uma nova e

(10) Cronenberg on Cronenberg, p.128

(11) Lois Lane é uma personagem que despontou na banda desenhada da DC Comics, o que se prolongou em vários filmes em que Lois é uma jornalista na cidade Metropolis, e o principal interesse amoroso do super-herói Superman e seu alter ego, Clark Kent.

articulada espécie. No entanto, Cronenberg diz que o "público não recuperaria para esta coda" depois do final "devastador" de Brundle. O cineasta diz que aprendeu com Shakespeare: "no final da tragédia deve haver um corte para sugerir que o reino avançaria para um caminho melhor". Foi isso que tentou e pensa que se traduziu num final mais poderoso e mais preciso na tentativa de "lidar com a tragédia" do casal protagonista (14).

(14) Cronenberg on Cronenberg, p.134

3.11 – Dead Ringers: Os Fabulosos Gémeos Mantle

Stewart e Cyril Marcus, ginecologistas e gémeos idênticos, foram, de acordo com a New York magazine, "encontrados esqueléticos e já num estado de parcial decomposição no seu apartamento em East Street n.º 63, no meio de lixo e medicamentos. Stewart foi encontrado de rosto voltado para o chão, despido, exceto as meias. Cyril estava apenas de cuecas e de rosto voltado, numa cama de casal. Stewart morrera vários dias antes de Cyril". O médico legista anunciara a ingestão de barbitúricos como causa de morte. Carol Baum indicou a Cronenberg um livro vagamente baseado no caso – *Twins* de Bari Wood e Jack Geasland – e cópias de todos os artigos escritos sobre os irmãos (1)

Cronenberg ouviu falar pela primeira vez dos irmãos Marcus numa pequena descrição no jornal: "médicos gémeos encontrados mortos num apartamento elegante". Pareceu-lhe uma "história inventada", "demasiado perfeita". Nos dias seguintes, foram publicados inúmeros artigos, pois o percurso dos irmãos ginecológicas envolvera práticas médicas questionáveis, o que motivara "ressonâncias nos movimentos feministas", na sequência da publicação de entrevistas a mulheres que foram suas pacientes. O cineasta pensou que "alguém deveria fazer um filme" sobre os gémeos ginecologistas. Como "ninguém o fez", ele demorou dez anos até obter condições para o filmar (2). Uma parte das dificuldades atribuem-se à escrita do guião, pois nem Norman Snider (que colaborara com Cronenberg na escrita de *Crimes of The Future*) nem Andy Lewis (que escrevera o guião de *Klute* (3)), conseguiram identificar o foco que o cineasta pretendia. O "grotesco e o sensacionalismo" que constituíram os cabeçalhos das notícias não interessavam ao projeto de Cronenberg (4). Mas Lewis também não se aproximou, pois procurou "desmitificar" os irmãos, libertá-los de qualquer "mitologia", "espanto" ou "estranheza": seriam apenas dois irmãos, duas "pessoas normais", embora gémeos. Para Cronenberg isso falharia completamente o alvo, pois para ele, os gémeos vivem "desesperados para tudo partilharem" e isso está evidenciado no filme quando Beverly procura investir na intimidade de uma relação e o irmão Elliot lhe diz que ele não vive nenhuma experiência se ele não a viver também: "Tu não a fodeste enquanto eu não a foder". Para o cineasta, os gémeos são "como amantes, que desejam partilhar tudo" (5).

No entanto, a maior dificuldade foi validar o projeto com os produtores. Nas reuniões perguntavam: "têm mesmo de ser ginecologistas", "não podem ser advogados"? Nesses encontros, todos se

(1) Chris Rodley em Cronenberg on Cronenberg, p. 135
(2) Cronenberg on Cronenberg, p. 135
(3) Klute (1971), realizado por Alan J. Pakula, com interpretação de Jane Fonda e Donald Sutherland, é um dos títulos importantes da Nova Hollywood, inserido no ambiente de paranoia que se vivia dentro e ao redor das instituições políticas e corporativas dos EUA.
(4) Cronenberg on Cronenberg, p. 136
(5) Cronenberg on Cronenberg, p. 138

recordavam do caso e ficava claro que "não tinham conseguido tirar a história das suas cabeças". A recordação era para eles como um estranho "sonho", donde saíam aquelas criaturas peculiares – os ginecologistas – ainda por cima "gémeos", "que trabalharam e morreram juntos". Para Cronenberg o "gancho" era evidente, e "estava engatado nos seus subconscientes", mas não aceitavam fazer um filme sobre isso, como se houvesse uma barreira que era necessário romper. Os produtores tinham em comum o facto de serem "todos homens". Apesar das discussões acaloradas em volta de *Dead Ringers* (1988), o assunto não encontrou nas mulheres qualquer "melindre", trata-se dos "seus corpos". Nessas reuniões, em que a questão das drogas também parecia um obstáculo ao projeto, era manifesto que a "maior resistência era a ginecologia, a escuridão"; Cronenberg recorda-se de uma frase que despontava sempre nessas reuniões: "é demasiado escuro" (6).

Esta escuridão, entre a beleza e a repulsa, é um dos temas de *Dead Ringers* e, numa das cenas, assume um caracter irónico, como se Cronenberg pretendesse colocar dentro do filme esse historial de avanços e recuos da produção. Claire Niveau (Geneviève Bujold), uma atriz sem filhos (e infértil) consulta a clínica dos Mantle, onde é examinada à vez pelos gémeos (interpretados por Jeremy Irons). A mulher é trifurcada, uma alteração rara na configuração do útero e se para muitos ela é uma aberração, para eles é uma maravilha da natureza. Elliot, o irmão mais seguro e popular, enquanto a penetra com os instrumentos, soltará um "é fantástico". Perante a surpresa dela, habituada a reações depreciativas, o ginecologista diz-lhe que deveriam existir concursos para avaliar a beleza das entranhas, pois os padrões de beleza existentes são redutores, não contemplam o corpo inteiro, por dentro e por fora. Na sequência seguinte, uma mesa de restaurante junta Elliot, Claire e o agente da actriz. A mulher pede para o ginecologista lhe falar do seu útero. O agente dela tosse e engasga-se. Irons responde ao pedido: tem três portas, que conduz a três compartimentos diferentes, o que é raríssimo. Depois, pergunta à mulher se tem problemas com o período. O agente, enquanto se levanta, pede desculpa e diz que tem de sair, está atrasado para outro encontro, explicitando a dificuldade dos homens se acercarem destes assuntos, como os produtores que barravam a aprovação de *Dead Ringers*. Este diálogo remete para um dos temas de Cronenberg: homens e mulheres como espécies diferentes do reino animal. Aliás, esse tema é lançado na primeira sequência do filme, que Cronenberg estabelece na Toronto dos anos 1950, como se estivesse a evidenciar afinidades com a sua infância e juventude. Dois rapazes adolescentes (gêmeos idênticos) falam de sexo enquanto caminham. Um deles diz que já descobriu a razão de ser do sexo: é porque os humanos não vivem debaixo de água. Ele explica: os peixes não precisam de sexo, porque põem ovos e fertilizam-nos na água. Os humanos não

(6) Cronenberg on Cronenberg, p. 137

podem fazer isso. Têm de internalizar a água. Daí terem sexo. O outro pergunta: os humanos fariam sexo se vivessem na água? O outro responde que fariam, mas sem se tocar. Depois, os dois rapazes desafiam uma rapariga de idade aproximada a fazer sexo com eles numa banheira. É uma experiência, dizem eles. Perante a recusa dela, um deles diz: são tão diferentes de nós. É porque não vivemos debaixo de água, responde o outro. Cronenberg, como se o filme se tratasse de um documento científico, explicita desde logo que se propõe falar de sexo e anatomia enquanto espaço laboratorial, na antecâmara de uma das suas experiências de transformação do humano. Da mesma forma que os seus filmes tomam o ponto de vista da doença venérea, Cronenberg diz "não experienciar a repulsa no sexo". Portanto, tal como os protagonistas de *Dead Ringers*, ele assume o papel de "cirurgião", que pretende examinar "a natureza da sexualidade", desenvolvendo personagens que depois "disseca com os bisturis cinemáticos" (7). Como enunciou em *Crimes of the Future* (1970), é necessário procurar a metamorfose das duas *variantes* da espécie – masculino e feminino – para que possam ambicionar uma fusão, que permitiria outras possibilidades: o sexo transformar-se-ia. Cronenberg foi adiando a escrita do guião, até ter encontrado um conjunto de elementos que, para ele, eram fundamentais, como a já citada cena de "abertura com os rapazes", a sequência do sonho (que veremos em detalhe) ou os instrumentos cirúrgicos, verdadeira "pedra de toque" da sua abordagem, que desponta na segunda sequência do filme, estabelecida na Universidade de Cambridge (Massachusetts), onde os gémeos concluem a licenciatura com distinção e, afrontando a academia, alcançam sucesso na relação com a indústria da medicina, que adota o *retractor* Mantle, um instrumento que um dos professores de anatomia lhes dissera que poderiam utilizar num cadáver, mas que nunca funcionaria num corpo humano (8).

O filme apresenta-nos os gémeos num regime de partilha perfeita de funções e aptidões. Elliot, o elemento confiante e cínico, dedica-se à promoção social da relação e do trabalho científico dos Mantle; Beverly, mais sensível e introvertido, é quem assume grande parte das consultas e da investigação. No entanto, essas partilhas também implicam constantes trocas e substituições, no que se refere à intimidade e às dimensões públicas, de socialização. Cedo percebemos que Cronenberg quer explorar a ideia de que estes dois indivíduos são apenas uma entidade, um ser dividido em dois corpos, que poderemos considerar uma transformação introduzida na conceção pela natureza, como uma promoção de uma experiência científica arriscada, com evidente propensão para o erro e para o desastre. Numa parceria entre o realizador e a performance de Irons, é notável como raramente confundimos os dois gémeos. Com recurso a uma ligeira diferença no corte de cabelo, à postura e à

(7) Cronenberg on Cronenberg, p. 151
(8) Cronenberg on Cronenberg, p. 138

forma de andar, muito frequentemente identificamos o carácter de cada um dos irmãos, se estamos perante Elliot ou Beverly. Cronenberg indica que os gémeos questionam o "conceito de livre arbítrio", da "liberdade de escolha" que resiste "à ideia de destino determinado". O cineasta, apesar de acreditar que a "sua vontade determina a sua própria vida", os gémeos podem indicar-nos "o poder da genética", não como uma aberração, mas como uma peculiaridade da natureza, como um municiador de uma predestinação biológica. Portanto, o cineasta propõe-se "olhá-los de perto", "imaginar um mundo em que os gémeos idênticos são um conceito, como sereias". Sugere, então, que Elliot e Beverly, a sua "evolução", transformou-os em "criaturas tão exóticas" quanto Seth Brundle em *The Fly* (1986). Se a separação entre a mente e o corpo é um dos ingredientes do laboratório de Cronenberg, aqui é intensificado por "um corpo que está separado em duas partes". E concretiza que os gémeos "costumam adorar" *Dead Ringers*, por falar deles, por questionar "assuntos de que ninguém aborda": "é como ver a nossa cidade no ecrã" (9).

Apesar de os dois gémeos juntos formarem um casal, um todo que se completa, os dois personagens apresentam características masculinas e femininas e, por isso, para Cronenberg não é concebível que Beverly seja "a mulher do casal", apesar do nome o parecer indicar. Elliot fez sexo com mais mulheres, mas também garantiu apenas "superficialidade" nessas relações, enquanto Beverly é mais bem-sucedido a estabelecer "uma ligação emocional" com o sexo feminino, como acontece com Claire. Mas, como Elliot suporta a visão de sucesso imposta pela sociedade (sobre o que é bonito, adequado e correto), Beverly interioriza as suas características como "uma fraqueza", o que dificulta que o próprio "escute a sua voz" (10).

Claire será o elemento desestabilizador da parceria. Depois de Elliot partilhar com o irmão os detalhes do sexo com a atriz, incentiva-o a procurá-la, a passar-se por ele. Mas como vimos, Beverly, após os primeiros encontros com Claire, investe sentimentalmente na relação, algo que é reforçado pelas particularidades anatómicas da mulher, pela impossibilidade de engravidar, e por uma história de promiscuidades e de abusos, de toma de hormonas e outras drogas. A atriz e Beverly testam a possibilidade de um domicílio conjugal, algo que é explicito na cena em que, no sofá, ensaiam as linhas de diálogo da série de televisão protagonizada por Claire. Mas, em simultâneo, e desconhecendo ainda a existências dos gémeos, Claire prognostica um problema de identidade em Beverly, algo de esquizofrénico, o que representa um diagnóstico certeiro das vivências dos Mantle, na separação imposta por aqueles dois corpos. A atriz forçará um encontro público com os dois gémeos, onde ficará evidente que pela primeira vez os irmãos disputarão algo, ao invés de o partilharem. Já com a narrativa

(9) Cronenberg on Cronenberg, p. 144
(10) Cronenberg on Cronenberg, p. 147

adiantada, Elliot irá reencontrar Claire e dizer-lhe que ela é um elemento confuso na saga dos Mantle, possivelmente destrutivo. Mais adiante, Claire susterá aos avanços de Elliot, que lhe beijara as feridas no rosto, aí colocadas pela maquilhagem. As afinidades entre Claire e os gémeos, também se intensificam pela condição da classificação dela como "mutante" (trifurcada), uma construção singular da natureza que a aproxima de Elliot e Beverly, criaturas maravilhosas e "experimentais". Será a atriz que, ao longo do filme, melhor apontará ao espectador as diferenças entre os irmãos.

Os encontros sexuais de Claire e Beverly prolongam enunciados de filmes anteriores do cineasta, em que a ciência surge associada a uma performance, sendo que aqui o sexo é uma possibilidade de ato médico cruzado com uma coreografia que faz uso dos instrumentos clínicos para colocar Claire numa posição peculiar, que aproveita os seus desvios (a sua predileção pelo masoquismo) e permita penetrá-la, como se o sexo fosse uma exploração clínica, o prolongamento de um exame de ginecologia. O sexo surge também associado à morte. Claire expressará, num desses encontros, o lamento de não poder ter filhos: quando morrer, morrerá mesmo. Tal como no mais recente *Crimes of the Future* (2022), as intervenções clínicas são performances públicas, encontros definitivos entre a arte e a ciência, que aqui surgem nas operações encetadas pelos irmãos ginecologistas. Cobertos por técnicas vermelhas (com tons de sangue, como uma projeção das entranhas), os gémeos manejam os instrumentos em ações que não encontram tradução no ato médico, mas em algo mais criativo, especulativo. Aliás, Beverly fabricará novos instrumentos, concebidos para as suas mulheres mutantes, que os enfermeiros e assistentes desconhecem e que abrirá a porta para uma "zona", um lugar de uma mente delirante. Numa clara afinidade com o universo de Burroughs (e *Naked Lunch* será o filme seguinte de Cronenberg), Beverly, perante a ausência de Claire, a dependência das drogas e o declínio da clínica, entra na tal "zona", que o leva, então, a fazer esboços dos instrumentos que um artista usa para conceber peças metálicas, estranhos artefactos com que a galeria montará uma exposição, mas que Beverly continuará a defender como instrumentos da ciência, ótima tecnologia que demonstra que os corpos humanos é que estão desajustados.

A primeira sequência em que vemos os irmãos Mantle no apartamento, simetricamente dispostos numa mesa de vidro, parecem devolvidos a um útero e, à medida que a narrativa avança, essa sensação intensificar-se-á, pois Cronenberg pretendeu encenar aquele espaço como "um aquário", um casulo para aquelas "estranhas criaturas", aqueles "peixes exóticos". Por isso, o apartamento apresenta tons "púrpura e azul marinho", que se adensam para tonalidades progressivamente crepusculares, que prognosticam a morte (11). Será, então, no apartamento e na clínica que partilham

(11) Cronenberg on Cronenberg, p. 144

mulheres, que lhes investigam as entranhas, que as experimentam como uma espécie exótica e, por isso, um dos irmãos dirá a uma cliente que o único interesse da clínica dos Mantle é a fertilidade das mulheres e por isso não tratam assuntos relacionados com homens, nem com partos. Depois de uma projeção de *Dead Ringers*, um médico perguntou a Cronenberg porque é que se sentiu tão triste ao ver o filme. Os dois concordaram que "o filme não é sobre ginecologia e gémeos", mas a "destilação" da narrativa leva-nos à "inefável tristeza da existência humana" ao colocar em jogo "mulheres, nascimento, frustração e uma vida não retribuída". O cineasta aponta a importância da música de Howard Shore, "meticulosamente introduzida e afinada no tom" das sequências e que resulta em algo tão "inefável como as imagens e os sonhos", uma música "sensorial e comovente" (12).

Cronenberg desafia-nos a indicar a presença de um ginecologista num filme. A cena de abertura, um exame ginecológico que para as mulheres é banal, para os homens pode ser "estranho e difícil", um território desconhecido (13). E por isso, *Dead Ringers***,** acusado de sexo repugnante e misoginia**,** é mais um exemplar da sua filmografia que questiona o que pode ou não ser mostrado e o papel da censura e da moralidade. Cronenberg fala-nos das "razões políticas" que procuram estabelecer uma "distinção" clara entre erotismo e pornografia, na asserção de que "o erotismo é terno e gentil", "a pornografia é nojenta e violenta" e relembra que originalmente pornografia era "escrever sobre prostitutas", fazer das mulheres personagens das suas histórias. Também as fações feministas intervêm ao apoiar um erotismo, que permita um poder dividido entre homens e mulheres, "sem que um domine o outro", o que se pode tornar "risível". Por isso, para ele não é admissível aceitar o "conceito de erotismo na arte", enquanto se defende "que a pornografia deve ser banida", até porque o que é considerado "erótico numa sociedade" pode ser conotado como "nojento, pornográfico e antirreligioso noutra". Assim, ele pensa que quem contrarie "padrões de comportamento e produção de imagens consideradas seguras" poderá obter o rótulo de "pornógrafo" (14). Exemplifica com uma cena em que uma pessoa está a tomar um duche. O que se mostra depende da nossa experiência, de como o fazemos ou como vimos outros a fazê-lo, mas também como o vimos projetado em outros filmes. É uma "síntese", que faz uso da "imaginação", mas não só, pois considera que as suas opções são "parte do seu sistema nervoso" (15). Ele concretiza com a imagem de um "buraco aberto na sua cabeça que projete no ecrã o que ele sonha", revelando assim uma parte dele que "não pode ser expressa de outra forma" (16). Esse resultado varia naturalmente de pessoa para pessoa, sendo que os seus filmes brotam da "tradição da fantasia e do fantasma", um fantástico gerado nas trucagens de

(12) Cronenberg on Cronenberg, p. 149
(13) Cronenberg on Cronenberg, p. 147
(14) Cronenberg on Cronenberg, p. 146
(15) Cronenberg on Cronenberg, p. 151
(16) Cronenberg on Cronenberg, p. 152

Meliès, mas que é menos influenciado pela história do cinema do que pela Literatura, de Nabokov e de Burroughs, por exemplo. Debaixo da camada de "profissionalismo, do verniz do artista e do empenho filosófico", o cineasta diz que desponta a exuberância de criança e considera que fazer um "filme é um ato positivo, um ato de fé" (17).

Cronenberg entende que *Dead Ringers* é "perturbador" por assinalar a "a evanescência" das nossas vidas e a "vulnerabilidade" do nosso estado mental. Como reitera, a única realidade que conhecemos é a do nosso corpo e isso traduz-se num "medo existencial", pois os corpos são por "definição efémeros", o que por consequência aponta a debilidade do "nosso entendimento da realidade". Por isso, podemos estabelecer uma ligação entre *Videodrome* (1983), *Dead Ringers* e *Naked Lunch* (1988), na afetação do corpo através da televisão ou das drogas, que impele uma "mudança da nossa realidade", o transporte para a "zona" que especula uma possível "evolução" do humano (18). O cineasta pretendeu usar a ginecologia como uma "metáfora para a separação entre a mente e o corpo". E isso inicia-se no filme com a sequência dos rapazes, ainda "crianças", mas já com ambições "cerebrais e analíticas": eles querem "compreender a feminilidade de modo clínico através da dissecação e análise, não pela experiência, emoção e intuição". Segundo Cronenberg, o que torna a ginecologia algo de "repugnante" para os homens é a sua "formalidade", o recurso à "esterilidade clínica", o corpo feminino entregue "a um estranho", muitas vezes um homem, que acede a um "conhecimento íntimo dos órgãos sexuais", algo que "está normalmente reservado para amantes e maridos". Apesar de naturalmente suprimirmos a presença de "erotismo" ou de "intimidade" nas funções do ginecologista, não impede que os homens sejam "ciumentos", pois o clínico tem mais conhecimento (não apenas fisicamente) da sua mulher: "o entendimento do ginecologista de tudo aquilo e do seu funcionamento é maior que o nosso" (19).

Cronenberg guarda as suas imagens extremas para apenas uma das sequências de *Dead Ringers*, a do sonho. A comprovar que apenas as usa em caso de necessidade, para algo que não é possível imaginar (e tem de ser mostrado) e para introduzir uma metáfora que elucide a narrativa. Aqui, Beverly sonha que Elliot se introduz na cama dele e de Claire. Inicialmente, Cronenberg mostra-nos o par num enquadramento e Elliot a olhá-los de fora, em contra-campo. Depois junta o trio no plano e mostra-nos os gémeos ligados como siameses, com uma espécie de cordão orgânico. Claire, que foi a primeira mulher que, ao invés de partilharem, passaram a disputar e que ergueu uma barragem entre eles, propõe-se arrancar o cordão que liga os gémeos, numa tentativa metafórica de os separar. Claire trinca

(17) Cronenberg on Cronenberg, p. 153
(18) Cronenberg on Cronenberg, p. 144
(19) Cronenberg on Cronenberg, p. 145

o cordão, surge um esgar de prazer no rosto de Beverly e ele acorda. Para Cronenberg, esta sequência do sonho era decisiva para dar a ver "a vida interior de Beverly", era a melhor forma "de o penetrar dramaticamente", para que acedêssemos, sem o peso dos diálogos e mesmo arriscando uma "abordagem naturalista", à expressão da "ansiedade" relativa ao irmão, da sua "dependência dele" e o "medo de que pudessem ser separados" por Claire (20).

Beverly e Claire passam a viver uma espécie de conjugalidade problemática, depois do regresso dela, facilitada pelo uso abundante de drogas, sendo Claire a passadora (a mulher associada ao vício e à mutação), ela que sempre usou abundantemente drogas. Numa "zona" partilhada pelo casal, Beverly mostrar-lhe-á os seus novos instrumentos cirúrgicos, em aço. Claire, numa posição que nos recorda a imutabilidade (e a mutação) da protagonista de *The Brood*, fica fascinada com aqueles artefactos. Beverly, confirmando a importância da mulher no desfecho da saga dos Mantle, informa-a que aqueles instrumentos servem para separar irmãos siameses.

Uma conversa entre os gémeos, em que recordam os irmãos siameses originais (Chang e Eng, ligados pelo peito), antecipa o desfecho da narrativa. Lembras-te como morreram, pergunta Elliot. Chang morreu de ataque cardíaco, a meio da noite. Sempre foi o mais doente. Bebia demais. Quando Eng acordou e viu o irmão morto, morreu de medo, mesmo ali na cama, diz Beverly. Elliot, que até então fora a figura do controlo, é arrastado pelo estado de Beverly e uma amiga aponta-lhe que deveria afastar-se do irmão, para salvar a sua reputação na academia, pois é cada vez mais difícil distingui-los (a câmara de Cronenberg concretizará a ideia, ao mostrar os irmãos a caminharem no apartamento como réplicas um do outro). Elliot assinala a separação como uma impossibilidade e responde, então, com o que ele designa por uma observação médica objetiva: o que corre no sangue dele, corre no meu. São irmãos inseparáveis.

(20) Cronenberg on Cronenberg, p. 150

3.12 – Naked Lunch: Escrever é um Ato Perigoso, mas Necessário

> Contaminado pela prescrição de Jean Genet, William S. Burroughs diz que temos de nos permitir criar personagens e situações que possam resultar em perigo para o escritor de vários modos. Até fisicamente. Ele insiste que escrever deve ser reconhecido e aceite como um ato perigoso. Um escritor não deve ser tentado a evitar a verdade só porque sabe que o que criou pode regressar e assombrá-lo. É a natureza da barganha, da negociação que produzimos na máquina de escrever (1)

Cronenberg reiterou em várias entrevistas a influência da Literatura, como uma sombra imensa, com realce para a convocatória das obras de Nabokov, Ballard e principalmente Burroughs, o que o colocou em dificuldades nos seus filmes iniciais, designadamente na faculdade do cineasta "expressar a própria voz". Em *Naked Lunch*, livro de Burroughs de 1959, as atividades do candiru (peixe de paragens tropicais) são descritas como "lascivas": "pequenos peixes ou minhocas como enguias... longamente apadrinhando certos rios de uma reputação doentia". O cineasta assumiu que esses pequenos peixes apresentam claras afinidades com o "parasita venéreo/fecal" de *Shivers* (1975), sendo que um e outro "têm acesso às suas vítimas através da genitália". Mitch Tuchman, identificou uma densa utilização nos primeiros filmes do cineasta da iconografia de Burroughs, embora isenta do "exaltado moralismo" do escritor: em *Rabid* (1977) o falo-seringa que cresce na axila de Rose após o transplante de pele encontra uma equivalência na Literatura de Burroughs que aponta que "a partir de tecido indiferenciado, órgãos sexuais brotam em todo o lado, crescem em qualquer tipo de carne"; a obsessão de Burroughs por "telepatia e controlo" é o eixo da narrativa de *Scanners* (1981) (2).

Para Cronenberg, a adaptação de *Naked Lunch* era como um "destino cinemático", os "sistemas nervosos" – do escritor e do cineasta – "estavam ligados há anos": "partilhavam pesadelos e visões", os seus percursos foram marcados pela crítica e a censura às "imagens extremas" (2). O cineasta reiterou que o artista "não é um mero cidadão da sociedade", pois deve entender como, senão uma obrigação, uma opção manifesta a exploração "de todos os aspetos da experiência humana", não se coibindo de indagar os "cantos mais escuros", se for para aí que o trabalho aponte. O artista deverá, então, soltar-se das preocupações manifestadas pelos vários "segmentos da sociedade", designadamente o que uns consideram como um "bom" ou um "mau comportamento", uma exploração benévola ou mal-intencionada. O artista não sendo, portanto, um mero cidadão, deverá nestas abordagens libertar-se de "qualquer responsabilidade social". Se o artista estiver

(1) Cronenberg on Cronenberg, p.169
(2) Cronenberg on Cronenberg, p.157

permanentemente a analisar as suas ações, já "não está a ser artista", correndo o risco de bloquear o processo de criação, ou em alguns casos, após esses exames, poderá "desistir" ou implementar mudanças, que condicionam em definitivo a pertinência do objeto artístico. Cronenberg convocava para aqui as palavras de Nabokov: "a sua responsabilidade como artista é de se permitir uma total liberdade". A coexistência entre a sociedade e a arte foi sempre difícil, de permanentes tensões: "se a arte é anti-repressora, então arte e civilização não foram feitas uma para a outra". Por isso, Cronenberg, quando escreve, nunca "censura o seu imaginário" e liberta-se de antecipar críticas desfavoráveis ou reparos de natureza política. Se não ignorar "essas vozes", "ficará paralisado", pois nada daquelas interpelações "pode ser resolvida" pela arte. Entende que deve promover o regresso de uma voz de outro tempo, ecoada antes das "estruturas sociais se terem desenvolvido", para permitir a emissão das "terríveis verdades". Assim, "ao ser irresponsável será responsável" (3).

Segundo Chris Rodley, a adaptação de *Naked Lunch* era para Cronenberg como "voltar a casa". Ao utilizar a persona e o trabalho literário de Burroughs, depois de um percurso como realizador que afrouxara a "intimidação pela importância e influência do texto", abeirou-se da concretização de uma das suas máximas: a ideia de "mostrar o impossível de ser mostrado, expressar o impossível de se dizer", "filmar o impossível de filmar". Assim, o projeto objetivava encontrar uma "equivalência cinemática" a *Naked Lunch* ao "fundir a sua já desenvolvida sensibilidade cinemática" (instruída em boa parte pelo imaginário de Burroughs), intersectada com a biografia do escritor e integrando montagens de textos, "nem todos" de *Naked Lunch*. Em 1985, Cronenberg viajou até Tanger com Jeremy Thomas (o seu produtor) e com Burroughs, que aí regressava depois da escrita de textos nos anos 1950, que conduziram à compilação de contos *Interzone*. O cineasta só voltou ao projeto em 1989, no início de um processo que ambicionava uma fusão com Burroughs (4).

Cronenberg assinalou que se enveredasse por uma "tradução literal para o ecrã" de *Naked Lunch*, obter-se-ia uma "sátira social", algo de "sórdido", mas que perderia "a beleza", o "conteúdo emocional" e a "potência do estilo literário de Burroughs". O cineasta identificou "dois problemas principais": a duração, pois o resultado seria "a mãe de todos os épicos", com um custo gigantesco; o resultado seria "banido em todo o lado", pois "nenhuma cultura o suportaria". Aliás, essa adaptação integral seria até um obstáculo ao livro, na medida em que "tal como a Bíblia", *Naked Lunch* é algo em que "se mergulha", não se lê de princípio ao fim, experimenta-se e encontra-se "um bocadinho aqui, outro acolá", cruzam-se referências e, com o passar do tempo, descobrimos "as nossas partes favoritas", até se tornar em algo próximo de um manual: "procuramos quando precisamos e

(3) Cronenberg on Cronenberg, p.158
(4) Prefácio de Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p.xxi

encontramos sempre coisas". Consciente desta impossibilidade, abandonou o projeto da "tradução direta" e de forma a "ser fiel" à vida e à obra do escritor, iniciou o processo de fusão com esse material (5).

Durante o "processo catártico" que constituiu a escrita do guião, Cronenberg começou por "escrever as coisas à maneira de Burroughs", inebriado pela forma como o escritor "tinha cristalizado" para o leitor aquelas "imagens de adição" e da "consciência do corpo". O cineasta teve a sensação momentânea de que "se Burroughs morresse ele poderia escrever o seu próximo livro". Mesmo tomando consciência da impossibilidade de substituir o escritor e os seus atributos, quando Cronenberg "transcreveu palavra por palavra uma descrição da centopeia gigante" para depois desenvolver uma cena do guião, "sentiu que poderia ser uma frase escrita por Burroughs", pelo que "a fusão tinha acontecido". Burroughs não participou da escrita do projeto, mas quando o guião "emergiu" (no final de 1989), o escritor "deu a sua bênção", como confirma Chris Rodley (6).

O primeiro ato de *Naked Lunch* (1991) estabelece a narrativa em New York, em 1953. William Lee (Peter Weller) personifica William S. Burroughs, simultaneamente criador e personagem dentro do filme. As primeiras sequências introduzem desde logo um diálogo entre o ato de escrever e as adições. Lee encontra-se com dois amigos escritores num café, depois de um dia de trabalho como exterminador de insetos, na primeira correspondência biográfica com o escritor. Os dois amigos - Hank (Nicholas Campbell) e Martin (Michael Zelniker) – que irão acompanhar o protagonista ao longo do filme, assegurando uma possibilidade de olhar exterior, representam respetivamente Jack Kerouac e Allen Ginsberg, dois dos nomes cimeiros da Beat Generation com quem Burroughs privou desde 1944, juntamente com Carl Solomon, Herbert Huncke e Joan Vollmer, que esteve casada com o escritor entre 1946 e 1951. Hank e Martin discutem a reescrita: um deles é formalmente contra, pois é uma forma de censura, de impedir o fluxo dos pensamentos mais honestos e autênticos; o outro, pelo contrário, diz que a culpa o impele a reescrever incontáveis vezes, à procura de todas as perspetivas. Lee responde-lhes com uma intimação: extermina todo o pensamento racional. O exterminador diz que deixou de escrever quando tinha dez anos, por considerar o ato demasiado perigoso.

O *raccord* para a cena seguinte é assegurado pela informação de que é Joan (Judy Davis), a mulher de Lee, que tem feito desaparecer o seu pó de extermínio de baratas, ao injetar-se com ele. Numa leitura do moralismo de Burroughs, uma reserva da sua educação na St. Louis (Missouri) do início do seculo XX, a mulher é retratada como promíscua, indicando o caminho do vicio ao marido: o pó de exterminador providencia uma moca literária, kafkiana, fez-lha sentir como uma barata. O filme

(5) Cronenberg on Cronenberg, p.161
(6) Cronenberg on Cronenberg, p.162

adquire, então, um tom policial irónico, que manterá, numa celebração da ambição de Burroughs em tornar-se agente secreto: segundo ele, esteve próximo de ingressar na CIA, como afirmou no documentário *Burroughs The Movie* (Howard Brookner, 1983), num percurso que passou por Harvard, pelo estudo de Medicina em Viena durante seis meses, até à convocatória para integrar o exército americano (em 1942), do qual foi dispensado pouco tempo depois.

A antecâmara de Lee na "zona", no território da alucinação, de onde não voltará a sair, ocorre curiosamente na esquadra da polícia, depois de ser detido por posse de substância narcótica. A realização de Cronenberg não usará truques de linguagem, nem distorções da imagem, para assinalar o estado de alucinação do protagonista, como uma normalização institucional do delírio; indicará apenas, e muito pontualmente, a perspetiva de outros personagens que desmascara o delírio de Lee, a refrear as imagens extremas e a presença de criaturas estranhas que apontarão os cumes das alucinações de Lee. Um inseto gigante, ainda na esquadra, comunica a Lee que ele é o seu novo agente e ordena-lhe que mate Joan, pois a mulher é uma agente da Interzone. Em mais um *raccord* notável, Cronenberg juntará ao pedido do inseto para lhe esfregar o pó de extermínio nos lábios a um pedido idêntico, de Joan no domicílio conjugal. Ainda antes do culminar desta primeira parte da narrativa, o filme apresenta-nos Dr. Benway (Roy Scheider), o personagem que arquiteta as poções e as correspondentes doses que revelam um vasto conhecimento em *Naked Lunch*, numa metáfora para o evidente interesse de Burroughs na medicina e nas suas drogas, algo partilhado pelos universos e experiências de Cronenberg e Ballard. É também nesta fase que a banda sonora do filme se impõe, numa sequência em que Lee sofre uma forte agonia no mercado perante a visão de centopeias secas, o que eleva o saxofone de Ornette Coleman a um tom paroxístico, a assinalar a entrada definitiva na "zona", como um épico. A banda sonora de *Naked Lunch* foi composta e arranjada por Howard Shore (colaborador habitual de Cronenberg) a meias com Coleman, derivando de um ritmo improvisado, de *jam session* a tonalidades em que os saxofones são a expressão da alucinação de Lee. A relação de Burroughs com a música de Coleman tinha histórico e por isso Shore usou Midnight Sunrise: o escritor esteve na gravação do tema, durante o registo do álbum *Dancing in your Head*, em 1973.

O primeiro ato de *Naked Lunch* fechará com a morte de Joan. Depois de injetar a mistura de pós, seguindo a prescrição do Dr. Benway, Lee diz-lhe: acho que está na hora da nossa rotina à William Tell. Joan coloca um copo de vidro sobre a cabeça. Lee aponta e dispara. O copo rola no chão, intacto. Joan colapsa, o tiro atingiu-a no eixo da fronte. Apesar da insanidade destes comportamentos, a morte de Joan Vollmer, mulher do escritor, ocorreu em circunstâncias muito aproximadas à encenação de Cronenberg. Allen Ginsberg corroborou o relato de que nessa noite no México, em setembro de 1951,

com testemunhas e com os dois membros do casal fortemente embriagados, a frase de Burroughs foi formulada e o tiro ao alvo também (com um calibre 38 mm), sendo que o escritor manteve esse apelo pelas armas e a prática do tiro ao alvo, como um cidadão americano conservador, sulista. Aliás, o escritor encerrava as contradições de uma América interior, longe das grandes cidades e em *Burroughs The Movie* mostrou a sua coleção de armas, que incluía facas, cassetetes e várias armas de fogo. Este americano e os seus paradoxos foram também explorados nas suas inúmeras aparições públicas já na velhice, em que se tornou um ícone associado a vários formatos de cultura popular e em que a sua imagem conservadora, o seu chapéu tradicional e o fato de corte sóbrio, colidiam com leituras das suas obras, que expunham uma literatura e uma mundividência exploratórias. Mas, ainda de volta ao assassinato de Joan Vollmer, Ginsberg revelou que acreditava que foi a mulher quem impeliu Burroughs a fazer aquilo. O surrealismo dos comportamentos estendeu-se ao processo judiciário: com o auxílio de um advogado americano e depois de duas semanas de cárcere, as autoridades do México libertaram o escritor, aceitando as alegações de insanidade momentânea e acidente, que foram confirmadas por testemunhas. Ainda em *Burroughs The Movie*, Ginsberg diz que foi a partir deste episódio que Burroughs começou a escrever a sério (um escritor tardio, com cerca de 35 anos), em algo confirmado pelo escritor que refere que o seu primeiro romance, *Junkie*, foi escrito nesse período no México e publicado em 1953, com o auxílio de Ginsberg e Carl Solomon. O filme validaria essa leitura. No seu epílogo, Lee e Joan Frost (uma espécie de duplo da sua mulher) dirigem-se em fuga para Amnexia. Mais uma vez no espírito do policial e da espionagem, na entrada dessa cidade da ficção, dois agentes (os mesmos da detenção inicial, aqui uma polícia de estado) pedem a Lee uma prova de que ele é escritor. Ele mostra uma caneta, mas não é suficiente. Lee volta-se para trás no automóvel e acorda Joan. A história repete-se: estava na hora da sua rotina de William Tell. A mulher acede e coloca o copo sobre a cabeça. O tiro acerta na cabeça da mulher. Os agentes estão satisfeitos com a prova e deixam-no atravessar a fronteira. Bem-vindo a Amnexia, dir-lhe-ão: aquele tiro, aquela morte, espoletou um escritor. O diálogo filosófico da finitude e da morte que Cronenberg está sempre disponível para abordar, levou-o a inquirir Burroughs sobre o tema. O escritor assumiu "o medo da morte", de que ações erradas durante a vida resultem "em más companhias" depois da morte. Essas ações podem derivar de determinado contexto "pelo que escrevemos, pelo que revelamos, pelo que criamos", como um desafio permanente. Por isso, Cronenberg colocou em *Naked Lunch* essas várias criaturas que dizem a Lee o que fazer, que procuram "influenciá-lo", para que ele se interrogue quanto às implicações daquelas ações (7).

(7) Cronenberg on Cronenberg, p.165

Interzone, Tânger

Burroughs estabeleceu-se em Tânger em janeiro de 1953, onde ficou durante oito anos numa atitude exploratória de adições várias, tendo escrito com particular intensidade nos dois primeiros anos. É a partir deste material que foi coligido *Naked Lunch*, publicado pela primeira vez em 1959. O livro, como um mapa de adições e manual da sua utilização, é descrito pelo próprio escritor como um romance pornográfico em mais uma afinidade com Cronenberg, que assume que os seus filmes fazem dele um pornógrafo, aos olhos de muitos.

Na primeira sequência na Interzone (a cidade zona) de *Naked Lunch*, há vários homens que escrevem à máquina num café extravagante, simultaneamente artificial, mas de tonalidades que remetem para o norte de África. Planeada como a primeira produção de Cronenberg em locais no estrangeiro, em exteriores que seriam rodados em Tânger, a guerra do Golfo impediu o cineasta de filmar no norte de África, segundo Chris Rodley, e a "produção tornou-se numa jornada interior do realizador", que intensificou "a dinâmica básica do guião", no estabelecimento de uma "confusão perturbadora", entre "realidade e alucinação", na "desintegração da personalidade" do duplo de Burroughs. Para o espectador, esta Tânger simulada em estúdio revela-se conveniente ao filme, pois o artificio é mais verosímil na definição da zona, na transformação da realidade e da perceção do individuo, do que uma rodagem nas ruas e edifícios de Tânger poderia eventualmente estabelecer. Esta Interzone fabricada num estúdio de Toronto é um lugar exótico, propício a comportamentos exploratórios (droga e sexo), que simultaneamente libertam o protagonista enquanto o enredam e armadilham o seu quotidiano em conspirações dominadas pelo ato de escrever, personalizadas nas máquinas de escrever (8).

Lee trocara uma arma de fogo por uma máquina de escrever (Clark Nova), antes de ingressar na Interzone. Naquele café, a ligação mecânica dos dedos dos vários utilizadores com as teclas das máquinas, na relação com a projeção dos caracteres nas folhas de papel, é intensificada: o toque e a conexão antecipam uma ligação orgânica entre o utilizador e a máquina. A produção dos relatórios de Lee é uma metáfora para a Literatura de Burroughs, que em Tânger produzia relatos das suas explorações, dos seus mergulhos delirantes, sob a forma de cartas que enviava para os amigos de New York, e que muitos prefeririam que não tivessem sido publicadas, como um documento de conteúdo secreto. Num elogio ao orgânico em detrimento da tecnologia, que a obra de Cronenberg reiterou, a máquina de Lee assume a forma de um inseto e começa a escrever sozinha, num claro paralelo com a escrita automática dos surrealistas, a dar a ver o fluxo do inconsciente, uma expressão do mundo interior que comanda a atividade do escritor. A máquina dita o relatório, pede para que o escritor seja

(8) Prefácio de Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p.xxi

mais vigoroso. Lee corresponde e a máquina geme, elogiando a formulação do escritor e o seu ritmo. A máquina continua a dar instruções ao agente e enuncia: a homossexualidade é o melhor dos disfarces.

Antes de começar a escrita do guião, Cronenberg avançou a Burroughs que a presença da homossexualidade seria "afrouxada". Há um paralelo ainda trazido de *Dead Ringers* (1988), pois o livro usado por Norman Snider e Cronenberg para a adaptação - *Twins* de Bari Wood e Jack Geasland (1971) – apontava para a ideia de que um dos gémeos ginecologistas era homossexual, insinuando que os dois manteriam atos sexuais, o que dirigia a narrativa para a temática da homossexualidade e do incesto. A ser assim, diz Cronenberg, os dois gémeos "seriam diferentes numa questão essencial" e perder-se-ia um dos seus focos basilares, que apontava para a "similitude" entre eles. Um dos comentários de Norman Snider à primeira versão do guião de *Naked Lunch* é que lhe faltava o tom "agressivo e predatório" da homossexualidade de Burroughs. Cronenberg, que não se inibe de afirmar que escreve do ponto de vista de um heterossexual, diz que pretendia uma fusão do escritor com o seu trabalho, e ao ler "as suas cartas, prefácios e outros textos", entendeu que, nesse período, Burroughs "ainda não tinha chegado a um acordo em assumir a homossexualidade". Dizia, por exemplo, numa das cartas, que "se sentiu curado da homossexualidade" após escrever *Naked Lunch*. Allen Ginsberg, nesse período, também fez terapia "para se curar da homossexualidade" e se libertar do "domínio da mãe". Os dois escritores receavam a "vulnerabilidade social" pela condição que a homossexualidade implicava. No guião, Cronenberg ao incluir a homossexualidade de Lee como um disfarce, procurou "acentuar a complexidade" de Burroughs nesse período, acrescentando "nobreza social" ao personagem (9). Por outro lado, Cronenberg também não pretendia que *Naked Lunch* fosse um filme sobre drogas, pois "não queria que as pessoas pensassem em Nancy Reagan" e outros ativistas antidrogas quando vissem o filme, queria ficar longe das "problemáticas sociais" associadas a "viver como um toxicodependente". Segundo ele, o universo de Burroughs é sobre "a adição e a manipulação do controlo". Por isso, não iria usar "cocaína ou crack", "teria de inventar uma droga", que proporcionasse ligações "metafóricas e íntimas", ao invés das redutoras implicações "exteriores e sociais" (10).

Ainda no café da Interzone, Lee travará conhecimento com Tom Frost (Ian Holm), um escritor americano e a mulher deste, a também escritora Joan Frost, um *doppelgänger* da sua mulher, que ele assassinara. Alguém lhe confidenciará que o casal de escritores tem uma bela casa e são visitados regularmente por jovens rapazes, às vezes por dois ou três ao mesmo tempo, estabelecendo uma conexão deliberada entre a literatura, a promiscuidade e o elogio do mundano, num trabalho

(9) Cronenberg on Cronenberg, p.163
(10) Cronenberg on Cronenberg, p.164

continuado do derrube de convenções e trincheiras morais. Dias depois, Lee encontrar-se-á com Frost, que lhe confidencia que está a matar lentamente a mulher, mas é algo que não é consciente, da mesma forma que o assassinato de Lee a Joan não foi um acidente. Perante a perplexidade de Lee, Frost pede para reparar nos seus lábios, pois o que ele tem estado a ouvir, está a ser transmitido entre eles telepaticamente, tal como faziam os personagens de Cronenberg em *Scanners*.

A relação entre os dois escritores é fundamental em *Naked Lunch*, na partilha das suas máquinas de escrever, como quem manuseia armadas poderosas e destruidoras, no estabelecimento do ato de escrever como algo perigoso, envolto num surrealismo orgânico. A Martinelli, a máquina de Frost, também assume a forma de um inseto e bate-se com a Clark Nova de Lee, como uma guerra entre fações da Interzone, a paisagem delirante de Burroughs. Lee também se aproxima de Joan Frost e sentar-se-ão juntos a escrever numa máquina de caracteres árabes. Enquanto partilham uma geleia alucinatória, ela escreve um texto sujo, de conteúdo sexual, a validar a classificação de pornógrafo, que o escritor e o cineasta não negam, incluindo-a como atividade exploratória. Forma e conteúdo mesclam-se e os dedos de Joan deslizam pelas teclas como carícias, um acontecimento erótico que impele a máquina a expor as entranhas e a erguer um falo, numa metáfora que atribui às máquinas de escrever a possibilidade de soltar o instinto do escritor, de tornar uma obrigação e uma necessidade a libertação, a disponibilização do conteúdo do inconsciente, para produzir o seu trabalho, para escrever. A sequência delirante termina com uma centopeia gigante a saltar para cima do casal que está nos preliminares do sexo, uma espécie de triângulo que junta Lee à mulher de Frost e a Joan, que assassinara. Como em filmes anteriores e numa ideia partilhada por Burroughs, a Clark Nova falará pelos criadores ao referir-se a Joan como uma criatura não humana: as mulheres são uma espécie diferente dos homens, com vontades e objetivos diferentes no mundo.

Hank e Martin, os amigos de Lee de New York, visitam-no e falam-lhe do livro que ele lhes tem enviado por carta. Numa equivalência com a biografia de Burroughs e a aparente surpresa de Lee, que parece desconhecer essas cartas convertidas em Literatura, assoma mais uma metáfora para o predomínio da Literatura e do inconsciente sobre o próprio escritor, uma conspiração, como se ele fosse apenas um meio atravessado por uma pulsão que não domina. Lee justifica a necessidade de refúgio na Interzone, pois a América não é um mundo novo que se apregoa, é velha, suja e maligna. Ainda a fuga de Burroughs da América interior e sulista, das suas heranças, nas palavras do protagonista: antes dos colonos, antes dos índios, o mal está lá, à espera. Como tínhamos referido, nesta ocasião é uma das raras vezes em que Cronenberg expõe, através de uma visão exterior, o delírio do protagonista. Questionado sobre o que está dentro de um saco, Lee diz tratarem-se dos restos de uma máquina de

escrever. Hank e Martin olham lá para dentro, e o conteúdo é um *cocktail* de drogas, substâncias e objetos associados às adições. Uma clara associação, à abertura das portas da perceção, que não distingue vida e obra e que conduz ao ato de imaginar, de escrever. Aqueles resíduos da máquina de escrever serão colocados sobre o fogo (o propulsor do conhecimento), de onde sairá uma máquina renovada, uma criatura mutante e orgânica. Lee enfiará de imediato os dedos na máquina, de onde despontam uns tentáculos que, no fim da produção do texto, produzem uma projeção de um líquido leitoso, que irá alimentar o escritor. A criatura elogia o sucesso dos relatórios de Lee e informa-o que pode atingir um cargo de topo na CIA, o que tem respaldo na aspiração de Burroughs na carreira de espião e do poder especulativo e dado a conspirações desse tipo de funções. No fecho da sequência, um enquadramento sintetiza o trabalho de equipa entre o escritor e a máquina, uma imagem devolvida pelo espelho junta Lee a uma estranha criatura emanada da máquina de escrever: os dois sentados, num contexto simultaneamente mundano (com a presença de objetos comuns) e delirante, dialogam na vontade mútua de produzir novas narrativas.

Segundo Cronenberg, o tema do filme não está explícito no livro de Burroughs, a ideia de que "o ato de escrever é algo perigoso para nós" está, no entanto, lá "enterrada". Com a consciência de que o ato de escrever "não é muito interessante cinematicamente" - como se constata em outros filmes sobre escritores, pois muitas vezes é reduzido a "um tipo, sentado", que talvez "use chapéu", que por vezes "bebe e fuma"-, era necessário comunicar "a experiência de escrever a alguém que não escreve", de permitir olhar esse "ato interior", "virar isso do avesso e torná-lo físico", orgânico e exterior (11). O realizador diz ter "esperado" até se sentir "pronto para escrever o filme". E diz que inicialmente não esperava precisar da presença de efeitos especiais, nesta projeção do ato de escrever. Mas segundo ele, quando começou a escrever, não foi preciso esperar muito para que as criaturas assomassem, o que implicou "efeitos especiais bastante pesados", devido à presença das bizarras criaturas, "que ainda por cima falavam". Chris Rodley relatou a presença de cerca de cinquenta criaturas: máquinas de escrever e as suas mutações em enormes insetos com "esfíncteres falantes e centopeias" à escala humana (12). A obra anterior de Cronenberg tinha assentado em grande medida na benevolência perante a necessidade de transformação do humano, em que frequentemente se associava a "imaginação a uma ideia de doença" como ignição dessa transformação. O cineasta procurava iluminar a conceção da imaginação humana, concretizando o pensamento de que a imaginação e a criatividade são "completamente naturais" e, em alguns contextos, "bastante perigosas" e causadoras de danos. Mas, por "serem perigosas", não devem "ser reprimidas", pois isso não significa que essas

(11) Cronenberg on Cronenberg, p.164
(12) Cronenberg on Cronenberg, p.166

ações não "sejam necessárias". Em *Naked Lunch*, o cineasta convocou um conjunto de "associações conceptuais e visuais", não apenas com o trabalho de Burroughs, "na crença de que a escrita", como emanação da imaginação, é "uma atividade perigosa". Cronenberg diz que "os tiranos" têm uma perceção muito clara desta propriedade, pois "a existência da imaginação é por si só" uma possibilidade de nos colocarmos "numa existência diferente da que vivemos": se está implantada uma "sociedade repressiva", em que a comunidade está submissa a um poder déspota, o "facto de alguém imaginar algo (não necessariamente melhor, apenas diferente)", representa, do ponto de vista do poder instituído, "uma ameaça" equivalente a uma arma poderosa (13). Portanto, a imaginação participa de uma "fórmula complexa": se é uma "parte inata da civilização" e "se a destruirmos também destruímos a civilização", por outro lado, como referia o postulado de Freud, a civilização constrói-se em cima de repressões e, nessa medida, "a imaginação (e uma criatividade sem repressões)", adquire tonalidades "perigosas para a civilização". Cronenberg exemplifica com a vulnerabilidade dos escritores mesmo no mundo ocidental (o caso Salman Rushdie) e refere a ditadura da Roménia de Nicolae Ceauşescu: os portadores de máquinas de escrever tinham de as "registar como armas perigosas" e todos os anos tinham de fornecer duas páginas escritas à máquina usando todas as teclas, para que qualquer coisa escrita na sua máquina pudesse ser rastreada até si" (14). Em *Burroughs The Movie*, o escritor rememorou o início do desenvolvimento das técnicas do *cut-up* e *fold-in*, em que procurava através da materialidade, do corte e o reagrupamento, uma direção numa procura quase aleatória de novas combinações de palavras e de novos significados. Numa atitude exploratória que finalmente aproximava a Literatura da Arte, da criação do texto como pintura (com afinidades com a Pop Art), Burroughs dizia que a escrita continuava atrasada cinquenta anos, quando comparado com a Pintura, algo que estava, também, nas preocupações de Ballard, que teve como fortes influências, para lá do surrealismo (mais a pintura que a escrita), o movimento da Pop Art, americana, mas também londrina. Nas várias retrospetivas que se sucederam à "aclamação crítica e premiada" de *Naked Lunch*, destaca-se uma exposição em Tóquio (em março de 1993) - The Strange Objects of David Cronenberg's Desire – que agrupava cerca de 200 objetos, desenhos e adereços, em que predominavam peças de *Naked Lunch*, que se tinha transformado em algo "mais de Cronenberg do que de Burroughs", numa fusão problemática, mas bem sucedida (15).

(13) Cronenberg on Cronenberg, p.168
(14) Cronenberg on Cronenberg, p.169
(15) Cronenberg on Cronenberg, p.171

3.13 – M. Butterfly: a Educação Sentimental do Diplomata

> Fica claro no prefácio da peça de David Henry Hwang (filho da primeira geração de chineses americanos), o seu principal interesse: as dimensões culturais, sexuais e políticas. Ao ler a verdadeira história de René Gallimard (o diplomata Bernard Boursicot) e Song Liling (Shi Pei Pu), em dois parágrafos no New York Times, ele foi agarrado pela ideia de desconstruir Madame Butterfly. A peça resulta em algo didático sobre estereótipos racistas e sexistas, em desacordo com as visões políticas e a abordagem artística de Cronenberg. O cineasta tinha de tornar a história sua, e misturar algum sangue no corpo do "estrangeiro", ao mesmo tempo que desenvolveria o que ele achara intrinsecamente muito interessante no coração da história de Hwang / Boursicot / Gallimard: o desejo e a capacidade de transformação mental e física (1).

M. Butterfly foi um êxito na Broadway. A obsessão de um diplomata francês (René Gallimard) por uma diva da Ópera de Pequim (Song Liling), sem se aperceber que o objeto de desejo era, afinal, um homem e um espião do governo chinês, era o âmago da peça, numa adaptação livre da ópera Madame Butterfly. Os dois protagonistas acabam presos por espionagem, o que força o diplomata a enfrentar a realidade do sexo de Song. Cronenberg manteve conversas com David Hwang, que escrevera a peça e estava a escrever o guião, sob a tutela de David Geffen. O cineasta já tinha a perceção de que lhe interessava a "história entre os dois personagens", pretendendo afrouxar a relevância do "sub-plot" da intervenção americana no Vietname. Também foi honesto com Hwang ao qualificar como "condescendente" a premissa de que "toda a gente na cultura ocidental é fascinada por esta mitologia do oriente". A peça classifica o diplomata como um homem aborrecido, totalmente envolvido no trabalho, "inapto sexualmente", que se descobre obcecado pela ópera Madame Butterfly. Com estas características, Cronenberg diz que Hwang não estaria assim "tão confiante" de que aquele personagem poderia representar "qualquer homem do ocidente". Na primeira versão do guião, Gallimard ainda criança assistia à ópera e emocionava-se. O cineasta pensou em questionar isso, em "dispensar essa muleta": porque não pressupor que "ele nem conhecia aquela ópera". Cronenberg pretendia um olhar "mais subtil", sem remover "a carga mitológica e sexual". Desejava, então, que o guião introduzisse uma maior "autoconsciência" do diplomata, enquanto se incrementariam, também, os diálogos que colocassem os protagonistas a questionar e a discutir sobre os vários temas atravessados pela relação entre o ocidente e o oriente (2).

(1) Chris Rodley em Cronenberg on Cronenberg, p. 173
(2) Cronenberg on Cronenberg, p. 172

O filme *M. Butterfly* (1993) estabelece-se em Pequim, em 1964, numa época de grandes convulsões na China comunista (instaurada em 1949) e que estava, neste período, na antecâmara da Grande Revolução Cultural Proletária, que ambicionava consolidar o Maoismo, enquanto expurgava os valores do capitalismo e da tradição do contexto social, cultural e económico. Nas primeiras sequências, o diplomata René Gallimard (Jeremy Irons) parece demonstrar uma atitude entre a indiferença e a troça pela China e pela sua cultura. Numa dessas sequências, em que Cronenberg nos mostra uma Pequim que costuma ficar de fora de filmes e noticiários, em pequenas ruas atoladas de gente e de bicicletas, Gallimard está apenas focado no seu discurso e no seu contexto, como um estrangeiro. Mas a transformação principia pouco depois, numa receção de uma embaixada em que Song Liling (John Lone), uma cantora da Ópera de Pequim, apresenta um trecho de Madame Butterfly, da morte da protagonista. Cronenberg assinala o início do namoro do diplomata com a cultura oriental com a inclinação do corpo de Irons para a frente, demonstração inequívoca de interesse assinalada também pela ténue iluminação no rosto dele, na descoberta do deslumbre pela diva. Ainda nessa noite, Gallimard manterá a sua primeira conversa com Song, na primeira de muitas disputas ao longo do filme, que constituíram uma das premissas de Cronenberg, algo que aliás encontramos em toda a obra: as imagens não são suficientes, é preciso colocar os personagens a debater os temas, como se trabalhassem para aclarar os assuntos, para constituírem uma tese. Gallimard elogia o desempenho convincente de Song e diz-lhe, num galanteio, que sempre imaginou as cantoras de ópera gordas e mal maquilhadas. Mas, Song refuta: "Convincente como japonesa? Sabia que os japoneses usaram milhares de chineses em experiências médicas durante a guerra?" E perante a excitação dele, da beleza subjacente ao sacrifício de Butterfly, Song insiste na mordacidade e diz que isso corresponde às fantasias dos ocidentais: a mulher oriental submetida ao cruel homem branco. Song despede-se do diplomata desafiando-o a assistir a uma das apresentações da Ópera de Pequim. Aprofunde a sua instrução, dir-lhe-á.

Os sinais da transformação de Gallimard são imediatos e Cronenberg atribui ao personagem uma presença diferente nas ruas: Irons passa a olhar as pessoas, os seus movimentos e ofícios, como notar um homem que conserta uma bicicleta numa pequena loja dependurada na rua. No encontro seguinte, embora a disputa entre o par se mantenha, Song seduz o diplomata, através da sua imagem e da sua cultura e, antes de se despedir dele à porta de casa com um convite para que volte e continue a instrução, abrirá uma brecha: "o fascínio ocidental pela mulher oriental é sempre imperialista, mas às vezes é mútuo". Ainda nessa noite, o diplomata observa um ofício peculiar: um homem captura libélulas junto ao rio. Gallimard junta-se ao chinês, que lhe oferecerá uma daquelas franzinas criaturas,

numa metáfora para o desejo do homem branco em capturar a bela e frágil Butterfly. Cronenberg confessa que a ideia da libélula foi uma das que adicionou ao guião de Hwang, pois pareceu-lhe uma associação "subtil e obscura", atendendo a que essas criaturas nascem a partir de larvas em meio aquático (curiosamente chamadas de ninfas): as libélulas como "resultado de uma transformação". Essa ideia de transformação já "estava em todo lado" na segunda versão do guião, a insinuar que o diplomata começa desde o encontro com Song a "responder inconscientemente" à criação de uma "realidade para si próprio", com o auxílio da diva, que tem "as suas razões", como a narrativa aclarará (3).

Cronenberg afirma que nunca pretendeu condicionar a "base teatral de M. Butterfly", através da introdução de linguagem coloquial nos diálogos: era necessário que o filme conservasse a dimensão "operática", sem pretensões de "realismo". Esse ambiente era essencial para instalar o diplomata no "processo de criar a sua própria ópera, a preparar-se para se tornar na diva". Por isso, a relevância da linguagem proverbial utilizada por Song na instrução de Gallimard, na "criação do romance deles, daquela fantasia" (3). O tema da transformação, e das suas ressonâncias, não é apenas válido para o diplomata, mas também, de forma evidente, para a diva. O cineasta exemplifica com uma cena em que Song está sentada na cama e diz "desprezar aquele traje e outras perversões burguesas", mas que pretende fazê-lo, no "interesse do grande timoneiro". Sem ainda dialogarmos com a postura ambígua de Song, Cronenberg continua ao evidenciar uma mistura de elementos da diva, no elástico que se situa entre o que se é "forçado a fazer" e o que "se deseja", na homossexualidade a que Song está obrigado (mas que também revela desejar), para interpretar o papel e na consequente humilhação em alguns comportamentos, que se mesclam entre a necessidade e a vontade de ser vergado. Tal como na peça, o filme não acederá "à psicologia de Song" (quase nunca estamos sozinhos com ela), mas insinuará no seu comportamento que quando "queremos" fazer algo "desesperadamente", "não é satisfatório se não formos forçados". A transformação exemplificada no par Gallimard - Song, não é apenas sexual, é a possibilidade de nos "tornarmos em algo diferente do que somos", relativamente "ao nosso passado, à nossa cultura, à nossa vida emocional". Essa possibilidade de transformação representa, então, algo de tão "sedutor" quanto "assustador" (4).

Na primeira vez que Song recebe Gallimard, avisa-o de que aquele encontro tem um elemento evidente de perigo e de escândalo. A diva aguça o exotismo e diz-lhe que a China não está na era moderna (como a França): as raízes da sua cultura milenar fazem com que o simples ato de lhe servir chã tenha implicações. Ele toca-lhe as mãos. Song pede para o diplomata sair, mas Gallimard coloca as mãos

(3) Cronenberg on Cronenberg, p. 174
(4) Cronenberg on Cronenberg, p. 176

sobre os ombros da diva, que lhe confessa que nunca tinha convidado um homem a entrar no seu domicílio. O diplomata beija pela primeira vez Song, enquanto Cronenberg escurece o compartimento para desenhar um dos temas do filme: a intimidade do casal. Depois de uma longa ausência dele, em que Song lhe escreve e lhe confessa que o seu público, na Ópera de Pequim, sente a falta do demónio branco entre eles, o diplomata visita-a. Song está empenhada em auxiliar a construção da fantasia de Gallimard e insinua que é virgem, enquanto lhe pede para ficar vestida, pois o pudor é muito importante para os chineses. A diva diz que eles estão a embarcar no mais proibido dos amores e que receia o seu destino. O diplomata, a trabalhar no seu personagem, que dá corpo ao moderno e poderoso, mas também crédulo ocidental, responderá que o único destino é o que traçamos para nós próprios. O filme encarregar-se-á de troçar desta ideia, numa curiosa associação a *Dead Ringers* (1998), onde o cineasta insinuava uma inscrição genética que desenhara o destino dos gémeos ginecologistas. Nos preliminares do sexo, Song diz ao diplomata que é inexperiente, mas não é ignorante, pois advém de uma cultura vasta, de ensinamentos, de como agradar a um homem, que as mães transmitem às filhas.

Cronenberg reproduziu em várias entrevistas que *M. Butterfly*, o seu filme, são duas pessoas que conversam no quarto. Num longo plano-sequência, a câmara percorrerá vagarosamente um extenso compartimento para encontrar o casal na intimidade (vestidos e sentados), num canto marcado por uma ténue iluminação, para permitir ao espectador especular sobre a forma como o casal obtinha o enlevo do sexo, num quadro também marcado pelo esgar de Song, a expressar uma disposição sacrificial. Numa das sequências seguintes, Cronenberg, ao invés da grande escala, do plano aberto sobre a Muralha da China, mostrará o interior daquela construção milenar, um lugar para albergar a intimidade secreta dos amantes. Chris Rodley diz-nos que, naquela que foi a primeira produção do cineasta com rodagem para lá das fronteiras do Canadá, "uma das conquistas" do filme "é a determinação e a capacidade para subordinar a paisagem". Por isso, numa inversão da paisagem postal, "da beleza de tirar o fôlego da Grande Muralha", Gallimard e Song parecem "projetar essa paisagem eles mesmos", num quadro de "intimidade e emoções delicadas", num "gesto na quase antítese de David Lean" (5). Cronenberg concorda e afirma que não queria que o filme fosse um *The Russia House* (6), "na sua obsessão de mostrar como são as ruas de Leninegrado", pois, ao "vaguear para mostrar o que estava no exterior da janela", eramos privados de observar "o rosto dos atores". Na sequência da muralha, o plano geral corta de forma abrupta para o quadro do casal e "termina com

(5) Cronenberg on Cronenberg, p. 177

(6) Filme de 1990, realizado por Fred Schepisi, numa adaptação de uma obra de John Le Carré, ambientado no território da espionagem, com o protagonismo entregue aos atores Sean Connery e Michelle Pfeiffer

um enorme close-up de Song" e não há a habitual "panorâmica de 360 graus para mostrar aquela paisagem" (7). O filme quer expressar que o diplomata está a ser dominado por um misto entre aquela paisagem, a cultura e a intimidade com Song.

René Gallimard exerce funções de controlo de questões contabilistas e financeiras na embaixada francesa em Pequim. O seu intuito de colocar as contas na ordem e questionar procedimentos é olhado pelos membros da embaixada com desconfiança e até repulsa, mas traz popularidade ao diplomata que se vê inesperadamente promovido a vice-cônsul, encarregue da ligação aos serviços secretos. Numa dicotomia entre controlo e adição, que constituía o cerne da obra de Burroughs e da adaptação de *Naked Lunch* (1991), também aqui vamos assistir inicialmente a um ziguezaguear do diplomata, que vai perdendo o autodomínio para entrar na sua "zona". Gallimard corre para o domicílio de Song para lhe anunciar a promoção e para lhe perguntar se ela é a sua Butterfly, numa inscrição na narrativa da ópera, mas também pegando na cena escrita por Cronenberg, na captura das libélulas junto ao rio. Gallimard procura tomar o controlo da relação e solta uma linha de diálogo que reverbera de forma irónica: eu quero sinceridade, não quero falsidades entre nós. Neste namoro cultural, enquanto se submete ao fascínio da sua Butterfly (e começa a ser espiado por membros do partido comunista), o diplomata verbaliza nos encontros da embaixada que os orientais estão fascinados por eles e que se submeterão sempre à força superior do ocidente. Entre estes acontecimentos, há uma pequena sequência que é bastante reveladora da entrada na "zona" por parte do protagonista. Durante uma receção numa embaixada, Gallimard é assediado por uma mulher de meia idade, que faz parte da *entourage* diplomática. No quarto, a mulher despe-se rapidamente, predisposta para o sexo. Gallimard olha-a e diz-lhe que o corpo dela é exatamente o que ele esperava, num evidente contraponto para a sedução pelo exotismo oriental, expresso na ocultação do corpo de Song.

Chris Rodley assinala que "pela primeira vez vemos um personagem de Cronenberg reaparecer noutra história": Jeremy Irons interpretara os dois gémeos Mantle em *Dead Ringers*. Para o editor, o "efeito é estranho e um pouco arrepiante", pois até aqui olhávamos para os personagens do cineasta como vivendo "num inferno hermético", sem "vida nem futuro", para lá de uma "aparente auto-imolação". Rodley diz que a "mera visão de Irons" nas ruas da China, depois do destino dos irmãos inseparáveis de *Dead Ringers*, "produz uma sensação de desconforto" e de "iminente perigo": "um homem de Cronenberg tropeçara para o mundo real" (8). Cronenberg concorda que René é uma "combinação" dos dois gémeos, do controlo de Elliot e da sensibilidade de Beverly, de "Beverly a aspirar ser mais Elliot". Na mesma linha de raciocínio, a Song de John Lone era uma versão de Claire Niveau

(7) Cronenberg on Cronenberg, p. 178
(8) Cronenberg on Cronenberg, p. 176

(Geneviève Bujold), da mulher que erguera uma barragem entre os gémeos ginecologistas: Lone "era escrupuloso em ser uma mulher no set", em expressar a feminilidade no dentro e fora da rodagem, pois Cronenberg não pretendia que Irons "o visse como um homem" (9).

É também curioso o paralelo entre Gallimard e vários personagens interpretados por Jeremy Irons na época. Exemplificamos com *Damaged*, filme de Louis Malle estrado em 1992, um ano antes de *M. Butterfly*. Irons interpreta um ministro britânico, reservado mas popular, um personagem com um autodomínio notável, decalcado de Claus von Bülow em *Reversal of Fortune* (de Barbet Schroeder, 1990), um aristocrata que personificara uma estrutura de classes vigentes, mas ameaçadas da destruição. Em *Damaged*, Irons apesar de bem-sucedido, pois tem uma vida suportada por uma mulher oriunda da aristocracia inglesa, parece um morto-vivo, com um rosto quase cadavérico, macilento. O ministro irá envolver-se com a namorada do filho, uma jovem e bela mulher (Juliette Binoche), que irá devolvê-lo à vida. Mas essa colocação do pai no topo do triângulo psicanalítico, descambará na tragédia da morte do filho. Depois da fatalidade, o personagem de Irons ingressa numa espécie de essência encontrada na solidão, no despojamento. Na coda de *Damaged*, o seu pensamento revela-se num possível encontro entre os universos de Ballard e Cronenberg: "Aquilo de que somos feitos ultrapassa o nosso entendimento. Ultrapassa o conhecimento. Cedemos ao amor, porque ele nos dá uma certa noção do desconhecido. Nada mais interessa".

Song espia Gallimard e entrega as informações aos agentes do partido comunista chinês. No entanto, a posição dela é frágil e de redenção dificultada, devido ao estatuto de artista que representa as posições tradicionalistas (e por isso antirrevolucionárias). Vemo-la a ser repreendida por ler revistas ocidentais, onde se identificam capas com ícones de Hollywood, que o partido comunista designa por lixo ocidental e que se liga com muito do material produzido nestes textos, no que se refere à paisagem dos media da época. Song, que se mantém numa permanente interpretação ambígua, com o diplomata e com o partido, afirma, em sua defesa, que a leitura das revistas são para melhor cumprir o seu disfarce na vigilância de Gallimard, para servir o Grande Estado Proletário. Em paralelo, Irons assiste à queima de trajes e de adereços tradicionais da Ópera de Pequim, por parte dos correligionários de Mao. Para o diplomata, em pleno enamoramento cultural, é como se queimassem a sua Butterfly. Gallimard assistirá, pouco depois, a uma sequência na renovada Ópera de Pequim: os temas, as interpretações e os objetos associados à tradição foram removidos e substituídos por óperas do proletariado, com narrativas e indumentárias condizentes.

Cronenberg diz-nos que um dos eixos centrais da transformação de Gallimard é estimulada "pela

(9) Cronenberg on Cronenberg, p. 177

insatisfação com a sua cultura" e depois no "atirar-se de corpo inteiro para outra cultura", no "abandono da sua". Apesar da dificuldade em concretizar estes processos em culturas orientais, como a japonesa ou chinesa, para o diplomata a tentativa corresponde a um "desejo de transformação", em "se tornar outro", sendo que uma "das formas de o fazer é culturalmente"; a outra possibilidade é através da "sexualidade". O cineasta afirma que "seria simplista" resolver a narrativa com "uma homossexualidade reprimida" do protagonista e recorda-nos o caso verídico espoletado nos anos 1960, que envolvera o jovem diplomata francês Bernard Boursicot e Shi Pei Pu, cantora de ópera chinesa. Boursicot conheceu a diva "como homem"; foi-lhe apresentado "como um homem que representava papéis femininos na Ópera de Pequim". Apesar de se tratar de um "homem muito feminino", ele usava no quotidiano "fatos e não vestidos". Os dois desenvolveram uma forte amizade e, um ano depois, a diva abriu o jogo: "Eu estou apaixonado por ti, podemos ser amantes, não temos que ser só dois amigos. A minha mãe queria um rapaz porque na China apenas os rapazes têm valor e depois de ela ter um bando de raparigas, educou-me como um rapaz, mas eu sou de facto uma mulher". No entanto, Shi intuiu que o diplomata, apesar de "estar apaixonado por ele", não se iria "permitir tornar-se homossexual para que eles fossem amantes". E, portanto, competiria à cantora "criar uma mulher" para que Boursicot o amasse. Se não existisse a peça, as suas complexidades e peculiaridades, ao invés de uma transformação, de "chegar a um acordo com a sexualidade", o filme poderia reduzir-se, então, à "homossexualidade reprimida" de Boursicot (10). O gesto de transformação, a revolução de Gallimard, como um digno personagem de Cronenberg, é uma "manifestação política de um impulso muito pessoal" e, por isso, a intenção do cineasta em "afrouxar" as questões políticas e estabelecer a narrativa, mesmo com contornos e contextos políticos, ao "serviço de um desejo e de uma vontade individual", mesmo que não declarada. Como isto não estava muito claro na peça, Cronenberg procurou "torná-lo mais intencional", desenvolvendo o personagem de Song (11). Apesar de não ser evidente se a diva já faria espionagem antes de Gallimard, depois dela seduzir o diplomata e começar a espioná-lo, essa condição de homossexual permitiu-lhe por um lado trabalhar para o partido, mas por outro lado, e por isso o cineasta adicionou a criada a observá-los durante a intimidade, foi uma das razões pelas quais foi enviada para o campo de trabalhos forçados.

Numa noite, Gallimard irrompe pela casa de Song. Está embriagado e testa a diva: diz-lhe para se despir, ele pretende vê-la nua, pois ela é a sua escrava e ele o seu senhor. Os movimentos da diva produzem uma rima entre a graça e a ambiguidade. Song diz ao diplomata que pensou que ele a entendia, que respeitava o seu pudor, a sua modéstia. Song, aparentemente, cede: diz-se indefesa,

(10) Cronenberg on Cronenberg, p. 182
(11) Cronenberg on Cronenberg, p. 184

anui a que ele a dispa. Mas quando Irons começa a despir a sua Butterfly e a acariciá-la por debaixo da roupa, Song revela: René, estou grávida. Numa maquinação orquestrada entre Cronenberg e John Lone, que arrasta e desafia o espectador, perante a emoção do diplomata, um plano do rosto de Song expõe a farsa, a sua interpretação funâmbula. Pouco depois, a diva em conversa com outra mulher (do partido), pergunta se ela conhece a razão das cantoras de ópera de Pequim serem interpretadas por homens. Perante a resposta da mulher, de que talvez seja um resquício da estrutura social patriarcal, Song corrigi-a com autoridade: não, é porque só um homem sabe como uma mulher deve atuar, ser interpretada. Song simula perante Gallimard uma viagem para a terra dos pais e diz que voltará quando a criança tiver três meses, como é o costume da sua cultura. Conforme o plano, Song regressará com uma criança, com o filho que prometeu ao diplomata. Mas, é levada pelos membros do partido e pouco depois encontraremos a diva num campo de trabalhos forçados para artistas, escritores e intelectuais, que não se comprometeram devidamente com o regime, considerados inimigos da Grande Revolução Cultural. Os altifalantes espalham que aqueles trabalhos irão reabilitá-los, ensiná-los a servir a revolução, a expurgá-los de velhas ideias, da velha cultura e dos velhos costumes.

Segundo Cronenberg, Song é uma criatura peculiar: "masculino, feminino, oriental, ocidental, inventada" (12). A linha de diálogo da peça e do guião - "apenas um homem sabe como uma mulher é suposto atuar" – foi o que fez com que o cineasta quisesse fazer o filme, na explanação da ideia de que "a sexualidade feminina é uma invenção do homem". A formulação de que "a sexualidade de cada um é uma fantasia" que criamos para nós próprios, tem tanto de encantador como de assustador, pois "significa que de alguma forma não há realidade na sexualidade" e que não existe uma "absoluta masculinidade ou feminilidade". É um retorno à premissa de *Crimes of the Future* (1970): "na ausência de mulheres, os homens devem descobrir a masculinidade e a feminilidade neles próprios para produzirem um equilíbrio". Chris Rodley põe *M. Butterfly* em diálogo com o filme anterior do cineasta. Segundo ele, em *Naked Lunch*, Cronenberg jogara com "certas ligações entre homossexualidade e espionagem", com William Lee, o duplo de Burroughs, forçado a "adotar um disfarce de homossexual" nas suas diligências e alucinações na Interzone. Esta opção permitira "uma engenhosa solução para as questões especificas da mente de Cronenberg sobre a sexualidade de Burroughs". O tema é estendido, então, em *M. Butterfly*, mas os pós de controlar insetos e outros instrumentos auxiliares da alucinação, são substituídos pela "Butterfly Song", que "manipula" o diplomata. Temos, no entanto, algo que distancia as duas "zonas": em M. Butterfly "o contexto político

(12) Cronenberg on Cronenberg, p. 183

é autêntico" quando comparado com "o imaginário incerto da Interzone" (13).

Gallimard é dispensado da embaixada, devido aos erros cometidos no prognóstico da situação internacional, nas opções das autoridades chinesas e na guerra do Vietname, que afinal encontrou oposição à superioridade do ocidente. Devolvido a Paris, em 1968, Gallimard está ainda encerrado na sua "zona": assiste emocionado à ópera Madame Butterfly; pouco depois, veremos a sua existência solitária e frugal, num velho apartamento tomado pela música da ópera. As ruas parecem um cenário do filme que roda na sua cabeça: as manifestações de estudantes são dominadas pelos cartazes e pela iconografia do regime de Mao. Em três elipses, assistiremos à chegada de Song ao apartamento do amante, ao trabalho de Gallimard como estafeta da embaixada e à consequente detenção pelos serviços secretos. No julgamento, Song entra na sala do tribunal vestido de homem, com fato ocidental. O rosto de Irons revela um trejeito fugaz, entre a troça e a incredulidade. Cronenberg diz que investiu muito neste plano do rosto, na reação de Irons, como um espelho da complexidade das perceções do personagem. Teria que traduzir várias coisas: "porque é que ela está vestida desta forma?"; "porque finge ser um homem?". E finalmente, no sorriso que se abre, a "sensação de que ele de facto sabia, mas não queria saber (14)". O depoimento de Song é a parte decisiva do julgamento. Confessa que durante dois anos manteve um disfarce como cantora, com espetáculos ocasionais, enquanto aliciava Gallimard a tornar-se estafeta para aceder a documentos sensíveis do governo francês. Entre a omissão e a intenção, o ex-diplomata anuiu ao argumento de Song de que os chineses tinham cativo o filho deles e esperavam alguns favores para que o casal pudesse voltar a ver a criança. Em resposta ao promotor público, Song confirmou que Gallimard nunca lhe explorou o corpo no sentido de o poder identificar como um homem, pois ele respeitava a sua forma (oriental) de amar, algo que Song inventara exclusivamente para ele. A ambiguidade de Song triunfa e não distingue o corpo do contexto político.

Depois do julgamento, Gallimard e Song partilham o vagão da polícia, num percurso através de Paris, com o ex-diplomata a caminho da prisão e Song levado para ser extraditado. À pergunta de Gallimard se Song ainda é a sua Butterfly, o chinês provoca-o e diz que ele ainda o deseja, mesmo de fato e gravata. Enquanto Irons lhe diz que ela não é a sua Butterfly, não é nada parecido, Lone despe-se. Irons refugia-se num canto do vagão, para repelir aquela imagem destruidora da sua fantasia, mas Song força-o a olhar, a enfrentar o seu sexo. Song, numa atitude agora mais ambígua, força o toque com Gallimard para ativar as memórias dos primeiros encontros. O francês diz que se recorda da pele e da boca, mas diz que Song cometeu um erro: mostrar o verdadeiro (o homem), pois o que ele amou

(13) Cronenberg on Cronenberg, p. 184
(14) Cronenberg on Cronenberg, p. 181

foi a mentira perfeita, que Song inventou para ele e que agora destruiu. Depois, a comprovar que estava numa viagem pessoal e solitária, envolvido na "zona" que o conduziria à transformação total, murmura para si: é um homem que amou uma mulher inventada por um homem. Irons vai, então para outro canto do compartimento e Song, nu e sozinho, chora, num pranto ambíguo, entre a ópera e o melodrama. Para Cronenberg era a "cena essencial", no âmago da conceção de que o filme "são duas pessoas num quarto". O cineasta reescreveu a sequência, pois pensava que como estava na peça não funcionaria, não seria permitida a intimidade ao casal se o encontro se "desenrolasse na prisão": "não seria credível que fosse permitido a Song que se colocasse junto à cela de Gallimard e tirasse as roupas", e que nesse intervalo de tempo "ninguém se aproximasse". Cronenberg não queria "mostrar o sexo de Lone", porque a cena "tornar-se-ia subitamente sobre o sexo de Lone". É "importante que Irons o veja por um instante", mas o espectador "não precisa de ver". O que é determinante é "a nudez", não o sexo, por isso Song diz para ele sentir a sua pele, "ainda é a mesma pele". De alguma forma, continua o cineasta, o propósito é "mostrar não o quão diferente ele é da Song que ele imaginara" (a mulher), mas mostrar "o quão semelhante ele é" (15).

Chris Rodley afirma que o triunfo de *M. Butterfly* junto do público "depende da sua capacidade de aceitar a noção de que Gallimard", em boa medida, "está surpreendido", quase chocado, "por perceber que Song é afinal um homem". O casal original - Bernard Boursicot e Shi Pei Pu – "mantiveram relações sexuais durante 20 anos". No julgamento, em 1986, Boursicot confessou "ter passado informações por amor"; também revelou que o romance deles "foi mantido secreto" e a intimidade era quase sempre "no escuro". Por isso, o diplomata assumiu "o erro": nunca viu o seu sexo completamente, pois Shi Pei Pu era "muito modesto" e parecia estar a cumprir "um costume chinês". Por isso, a opção de Cronenberg em colocar Irons como um homem de meia idade e experiente sexualmente (Boursicot tinha 20 anos quando conheceu Shi), torna o filme ainda mais "afrontador" para o espectador, mais desafiante (16). Cronenberg confirma: teria de remover a inexperiência do diplomata, com Irons apelava a uma "clara vontade de suspensão da descrença", para levar o espectador a indagar que o protagonista "não é enganado", "ele quer ser enganado". O cineasta revela-se surpreendido quanto às leituras redutoras de uma parte dos espectadores, para quem o sexo é apenas a inserção do pénis na vagina. Ele pensa que Boursicot e Shi fá-lo-iam possivelmente "entre as coxas" ou "com as mãos e a boca". Shi estaria a "inventar uma cultura sexual antiga", que tornaria a experiência sexual "muito atrativa", renovada e "maravilhosa", e daí talvez se compreenda a longevidade da relação íntima. O cineasta também relembra que "na era Vitoriana, os

(15) Cronenberg on Cronenberg, p. 183
(16) Cronenberg on Cronenberg, p. 185

homens estavam certamente vinte anos sem verem o sexo das suas mulheres". Segundo ele, o sexo adquiriu uma "força incrivelmente poderosa", quando se apartou da "fisiologia da reprodução" e se tornou num ímpeto "quase abstrato", numa evolução que poderá encaminhar-se para uma "forma artística". Foi isso que pretendeu na curta cena de sexo no canto do quarto, com Irons numa cadeira e Song sentado em cima dele. Aquela "espécie de sexo", deve levar o espectador a divagar: "são as mãos dela que o fazem?"; "é entre as pernas"; "é sexo anal?" (17).

Na prisão, Gallimard investe na grande representação da sua vida, a decisiva: na impossibilidade de possuir a Butterfly inventada por Song, ele transformar-se-á na Butterfly. Também aqui a experiência de transformação (cultural ao invés de científica) é enquadrada como uma performance, um ato público: numa sala ampla, os demais prisioneiros assistirão à opera de René Gallimard. O ex-diplomata, apesar de envolvido pela "zona", revela um surpreendente discernimento, consciente de que o caso com a cantora de ópera o tornou numa celebridade bizarra. Mas, enquanto se desprende da crisálida, também informa o seu público que se conhecessem a verdade e a compreendessem, fariam fila à sua porta para conhecer os seus segredos, pois foi amado pela mulher perfeita. Coberto por uma indumentária oriental, Irons maquilha-se, para tornar visível a Butterfly, enquanto faz o elogio das mulheres orientais, belas e esguias, predispostas a amar o seu senhor, o demónio branco, incondicionalmente. Depois do erro (como uma experiência científica frustrada pelos resultados), já transformado, o ex-diplomata renova a sua visão do oriente, projetada no seu corpo e no fundo do seu olhar, onde diz que poderão encontrar mulheres dispostas a sacrificar-se pelo amor de um homem. A transformação fica completa, no momento que antecipa a sua morte, pois ele desenvolveu no seu íntimo essa mulher: Eu chamo-me René Gallimard, também conhecido como Madame Butterfly. Cronenberg ilude o tempo e o espaço e coloca pontualmente, durante a performance de Gallimard, enquadramentos de Song dentro do avião: o rosto da outrora diva exprime uma comoção, como se assistisse ao destino do amante.

(17) Cronenberg on Cronenberg, p. 186

3.14 – Crash: o Sexo é a Narrativa

> Um automóvel não é o cume da alta tecnologia. Mas afetou-nos e transformou-nos mais do que qualquer outro objeto nos últimos cem anos. Nós incorporamo-lo. A estranha privacidade em público que nos permitiu a liberdade sexual concedida, que nos anos 1950 nem era subtil: o primeiro gajo a ter um descapotável no secundário era o primeiro a ter sexo. Poderia levar as raparigas para o campo e fazer-lhes coisas. Nós teríamos de ir de autocarro e não é o mesmo. Era uma cama móvel, e esse elemento ainda não mudou. Talvez seja por isso que as pessoas resistem a utilizar os transportes públicos. Se tivéssemos pequenas e isoladas camaratas no metro, talvez funcionasse melhor. E também incorporamos o automóvel no nosso entendimento de tempo, espaço, distância e sexualidade. A vontade de nos fundirmos com isso literalmente, de um modo mais físico, parece uma boa metáfora. É a concretização de um desejo de fusão com a tecnologia (1).

O romance de J. G. Ballard, *Crash*, publicado em 1973, estabelecia a sua narrativa em Londres, na órbita do aeroporto de Heathrow, mas poderia situar-se em outra grande cidade; o leitor pensa recorrentemente nas cidades norte-americanas, nas descrições daquelas estradas cercadas por *outdoors*, que no final do livro apontam aos céus, em rampas metalizadas que transformam automóveis em aviões, num delírio fomentado a LSD. Aliás, os automóveis conduzidos pelos personagens são predominantemente americanos, com destaque para o Lincoln de 1963 (o modelo onde seguia JFK quando foi assassinado em Dallas) conduzido por Vaughan, espécie de cientista louco e renegado (uma variante de Dr. Frankenstein) que lidera uma comunidade subterrânea que, como confirma Chris Rodley, "parece ser no futuro, mas estabelece-se no presente: a visão distópica do romance parece tão contemporânea nos anos noventa como fora nos setentas", numa suspensão do tempo que muito agradaria a Ballard (2). O romance colocava no centro James Ballard e a sua mulher Catherine, para quem a diversidade de parceiros e de experiências sexuais não bastava para quebrar o torpor, o tédio da vida moderna, expresso em apartamentos que replicavam o design das melhores lojas de mobiliário ou em "estradas de múltiplas faixas" de um "mundo sombrio e desapaixonado". Após um acidente, uma colisão frontal entre o automóvel de James e o de Helen Remington, do qual resultou a morte do marido, os dois envolvem-se sexualmente, com mediação de Vaughan, o cientista envolvido num projeto particular de registo de embates rodoviários e encontros sexuais em parques de estacionamento, que ele pretende mesclar, a antecipar uma fusão. Vaughan ministrará, então, uma

(1) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 199
(2) Cronenberg on Cronenberg, p. 189

intensa atividade sexual que é aliciada pela interação homem-máquina, metal-carne, "por metal distorcido, belas formas cromadas, estilhaços de vidro do para-brisas e sangue no painel de instrumentos", na ambição de atingir o "orgasmo definitivo", no embate do seu Lincoln com o Rolls Royce de Elisabeth Taylor, a representante que restava do *star system* de Hollywood, em algo que o filme *Crash* (1996) de Cronenberg boicotará, removendo a atriz, numa das poucas alterações que o cineasta promoveu na narrativa do romance. O livro de Ballard foi um dos momentos mais desafiantes e confrontantes da Literatura da época, com a particularidade de o protagonista partilhar o nome com o escritor, como aconteceria com *Império do Sol* (1984), que assume, assim, um autor "totalmente honesto sobre a sua vida imaginativa" (3).

Chris Rodley assinala que *Crash* era desde logo um "material perfeito para Cronenberg", pois o romance ambicionava um realinhamento da "mente humana", em que a "tecnologia dominante" molda "os corpos e a sexualidade", estabelecendo, também, "um eco" que satisfazia "um interesse pessoal do cineasta no automóvel", como tinha ficado expresso em *Fast Company* (1979) (4). A inserção nesse "universo paralelo", ditado pelo romance, impeliu um retorno do cineasta ao início da sua obra, na partilha com Ballard de um olhar "não diluído e francamente provocador" (5). Para Rodley é como se Cronenberg, "ao embarcar em *Crash*", vislumbrasse "no seu espelho retrovisor" os seus primeiros filmes e ao vê-los "recuar rapidamente", tivesse a perceção de "uma paisagem que não queria deixar para trás". Talvez, continua o editor, ele tenha observado os "Apartamentos Starliner" de *Shivers* (1975), "a desaparecer como um sol de betão e vidro abaixo do horizonte". Nesse percurso em "marcha-atrás", Cronenberg, mesmo "colidindo com os seus próprios braços", renovará as mesmas vontades, "vinte anos depois": "eu quero mostrar o que não pode ser mostrado" (4).

No regresso a casa de Cronenberg, depois da rodagem na China de *M. Butterfly* (1993), o filme estabelecerá a narrativa em Toronto, "a mais arquétipa das cidades da América do Norte", que surge, então, como o "perfeito pano de fundo", um cenário de quase ficção científica, "em lado nenhum", "em tempo nenhum", concretizando a evidente relação do romance com os EUA e "na relação particular" desse território "com o automóvel e o seu desenvolvimento", conclui Rodley (5). Cronenberg alinha nessa associação ao regresso a casa e ao espírito dos primeiros filmes, pois ao contrário dos três filmes anteriores, maioritariamente fabricados em estúdio, *Crash* foi rodado em "locais de Toronto" e com a "luz disponível", pois "não havia forma de financiar o custo da iluminação de três milhas de estrada". Teriam de "absorver e incorporar" as condições proporcionadas pelos lugares de

(3) Cronenberg on Cronenberg, p. 188
(4) Cronenberg on Cronenberg, p. 189
(5) Cronenberg on Cronenberg, p. 188

Toronto, como quem "encontra a arte", em algo que relembra ao cineasta a rodagem de títulos como *Scanners* (1981). Como o cineasta conduzia todos os dias para os locais da rodagem, o processo tornou-se "maravilhoso" e "satisfatório", na medida em que permitiu que o filme "fosse fisicamente tangível a uma parte do seu quotidiano", um cruzamento do mundano com a vida artística que há muito não experienciava. Na equivalência de tom apontada por Rodley que compara *Crash* a *Shivers* e a *Rabid* (1977), pela "intransigência" e a têmpera "sombria", Cronenberg completa e aponta semelhanças entre os personagens de *Crash* e algumas das suas próprias criaturas, como Darryl Revok de *Scanners*, com notórias afinidades com Vaughan, até porque as criaturas dos dois (escritor e cineasta) "estavam a emergir" em espaços temporais afins e em contextos semelhantes, nos anos setenta (6).

O guião foi estruturado "sem restrições", em torno das cenas de sexo, que Rodley classificou na oscilação entre a "perversidade", "a melancolia" e o "pungente", mas sempre com a premissa de que o sexo é a narrativa. Tal como nos primeiros filmes, e "apesar da natureza tórrida do material em bruto", o guião foi concretizado com "a precisão de um bisturi", nas mãos de um "cirurgião experiente e especializado", que assenta a sua ação ao "evitar o desperdício" (o guião era curto, com apenas 77 páginas), numa "frieza" e numa "recusa em excitar-se em demasia", que contraria "grande parte do cinema contemporâneo, que está em permanente estado de ejaculação prematura por nada". E então, continua o editor, numa toada calculada, o realizador "consigna" o espectador "a um estado inquietante de total consciência em face de comportamentos delirantes", para fazer emergir pontualmente "uma emoção arduamente conquistada" em apenas um plano, como no melhor da sua obra (7).

Cronenberg diz que apesar de o romance parecer "hermeticamente selado", teria de "confiar no seu instinto" e assim que começou a escrever o guião ficou "surpreendido" na forma como aquele material se prestava a ser "destilado". Por isso, rapidamente verificou que não seria necessário "inventar outros personagens" ou "alterar a estrutura do romance", pois o material destilado para o guião manifestou-se como "um organismo vivo" projetado a partir da "essência do livro". Se em *Naked Lunch* (1991), o cineasta se fundiu com a obra de Burroughs e as linhas do guião pareciam poder participar de um próximo livro do autor norte-americano, para fazer do romance *Crash* um filme de Cronenberg, ele empreendeu uma "fusão amorosa com Ballard", facilitada pela sincronia: "os dois compreendiam exatamente o que o outro estava a fazer"; e exemplifica com o entendimento relativamente ao nome do protagonista do romance, que colhia o nome do autor do romance: "o personagem de *Crash* poderia

(6) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 192
(7) Cronenberg on Cronenberg, p. 189

facilmente chamar-se David Cronenberg" (8). O cineasta também concorda com as vizinhanças entre a peculiar forma de ficção científica de Ballard e os mundos de *Shivers*, *Scanners* e *Videodrome* (1983). Cronenberg indica o âmago da abordagem de Ballard na antecipação da "psicopatologia futura", que já "está em desenvolvimento", mas que o escritor nos decifra como um oráculo: algo que ele colheu "já desenvolvido no futuro", para depois implementar já "completamente formada" no passado que corresponde ao nosso tempo. Se procurarmos compatibilizar a "psicologia normal" do cinema a estes personagens, os espectadores ficarão "confusos, perplexos e frustrados", pois não encontram qualquer traço de empatia ou "domesticidade reconhecível", no casal James e Catherine (9). O cineasta utiliza como exemplo o filme *Fatal Attraction* (10), com quem os distribuidores gostariam de comparar *Crash*, pois entendem que os "personagens deveriam ser normais a princípio para que pudéssemos observar onde eles erraram". No entanto, em *Crash* não é "o acidente de automóvel que introduz e encaminha estas pessoas a condutas erradas", pois elas estão desde logo "vulneráveis" e "disponíveis para irem mais adiante". E o cineasta remata: se "o romance é intransigente nisso, porque é que o filme não o seria?" (9).

O filme arranca com três cenas de sexo consecutivas, numa atitude de confrontação com o espectador, enquanto se explicita a tentativa do casal James (James Spader) e Catherine (Deborah Kara Unger) sacudir o tédio da conjugalidade e da vida moderna. O hangar é o primeiro dos lugares da mitologia ballardiana presentes em *Crash*. Por entre aviões, Catherine encosta o seio desnudo ao metal de um dos aparelhos voadores, até que é abordada, silenciosamente e por detrás, por um homem (talvez um desconhecido) que a acaricia e a penetra numa cena tão efémera quanto inconclusiva, pois em sequência o filme encontra James Ballard já durante o ato sexual com uma jovem mulher (membro da equipa de filmagem), que o produtor penetra por detrás numa pequena sala interior, com os olhares dos dois direcionados para a câmara, até que são interrompidos por uma solicitação do *set*. Uma nota para reconhecer a intencionalidade no trabalho do personagem James Ballard, um produtor de filmes ou de séries para televisão, alguém que trabalha com imagens, o grande gerador da desordem que povoava o mundo nos anos 1960 e 1970 e que conduziu ao cerne da obra do escritor J. G. Ballard. Durante o filme, despontarão várias vezes *sets* de filmagens, grandes produtores de simulacros. A encerrar a sequência tripla, na varanda do domicílio conjugal, Catherine e James relatam entre si as cenas de sexo anteriores como um preliminar para mais uma cena de sexo, como um antídoto à rotina

(8) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 191
(9) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 192
(10) Filme realizado por Adrian Lyne, estrado em 1987 e protagonizado por Glenn Close e Michael Douglas. O personagem de Douglas envolve-se num caso extraconjugal com Close (uma mulher solteira), que depois de rejeitada passa a perseguir o advogado casado, assim como a mulher e a filha de seis anos. O filme teve impacto devido às cenas de sexo entre Douglas e Close, mas também devido às perturbações psicóticas do personagem de Close, que os movimentos feministas apontaram como uma leitura que relacionava essa disfunção com o êxito profissional de Close num mundo dominado por homens.

do casal, que procura sexo com vários parceiros, alguns desconhecidos, mas que se revela ainda assim insatisfatório e inconclusivo, pois perante a ausência de orgasmos relatados, Catherine oferece-lhe o sexo e projeta um "talvez para a próxima", em algo que se repetirá até à derradeira sequência do filme. James penetra Catherine por detrás, numa varanda dependurada nas várias faixas de estradas e arruamentos, de olho no trânsito, a antecipar o primeiro embate rodoviário. Para Cronenberg, a disposição das três cenas de sexo seguidas na abertura do filme estava "a replicar o tom, absolutamente implacável e confrontacional", do livro. Segundo o realizador isso provoca reações inusitadas no público, que por vezes "explode numa gargalhada", derivada da "descrença ou da exasperação", de quem não quer "acreditar que terá de olhar para mais uma cena de sexo" (11). A opção deliberada de colocar os atores a olhar a câmara ao invés de se olharem, serviu para intensificar a "desconexão" dos personagens, a exprimir "como é que temos sexo quando não estamos a fazer sexo um com o outro" (12). Cronenberg contraria a ideia de que uma "série de cenas de sexo não é uma narrativa", também a justificar a razão de as cenas de sexo raramente se disporem de forma isolada. Numa abordagem convencional, as cenas de sexo são "pequenos e líricos interlúdios", que podem ser removidas sem que a narrativa e a construção dos personagens padeçam. Já em *Crash*, as cenas de sexo são dos mais relevantes contributos para o "plot" e o "desenvolvimento das personagens", pelo que não poderiam ser extraídas. Segundo o cineasta, "não são relações sexuais do século XX ou relações amorosas", "são outra coisa": são possibilidades, "no contexto de um casal de classe média alta", para uma "norma" num "futuro não muito distante" (11).

O primeiro acidente rodoviário de *Crash* surge na sequência de uma atitude transgressora de James Ballard, que lê enquanto conduz. Na cama do hospital, o protagonista escoriado dirá a Catherine uma frase aparentemente desconcertante, mas que revela coerência na tentativa de experienciar uma vida que se quer libertar da moral, da segurança e das regras, parentes do tédio: "Depois de ser interminavelmente bombardeado com propaganda de segurança rodoviária, é quase um alívio ter estado envolvido num acidente". Como consequência, então, da negligência de James, o seu automóvel galga um separador da estrada e acabará a embater com um veículo que circulava em sentido oposto. A colisão é potente e do outro automóvel é expelido um corpo de um homem que aterra no habitáculo de James, depois de atravessar o para-brisas. Num campo/contra-campo, a primeira vez que James e Helen (Holly Hunter) se olham, mediados pelo fumo que exala dos automóveis estáticos, a mulher desaperta o cinto e o seu seio esquerdo fica visível. Esta exposição é um prelúdio para o primeiro encontro sexual entre os dois que ocorrerá algumas sequências depois

(11) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 199
(12) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 198

num parque de estacionamento, com o sexo a ser precedido por uma panorâmica desde os lugares de estacionamento até às manobras dos aviões no exterior. Numa rima evidente, Helen mostra a James o mesmo seio exibido no acidente, como se o embate tivesse já participado daquele encontro sexual. A cena de sexo é rápida, brusca como um acidente rodoviário, resolvida com um *raccord* que coloca James em outra cena de sexo, mas agora com Catherine, na cama do domicílio conjugal.

O parque de estacionamento é intensificado por Cronenberg como um dos lugares decisivos da mitologia ballardiana, muitas vezes na vizinhança do aeroporto, que surge como um templo, de onde gravitam muitas das ações dos personagens, um eco das memórias vívidas do campo de prisioneiros de Xangai que Ballard ficcionou em *Império do Sol* (1984). O encontro prévio ao sexo, de James e Helen, aconteceu também num parque de estacionamento, onde se dispunham as carcaças dos automóveis acidentados, que surgem como um depósito de *pathos*, de memória e da matéria, transportados pela máquina do século XX. Enquanto observamos Helen de bata branca (é medica) a deambular por entre a sucata acomodada nos vários lugares, numa atitude provocadora que as ações seguintes legitimarão, James está sentado no habitáculo do seu automóvel acidentado a tentar tocar um para-brisas que já não está lá. No plano seguinte, vemos no tapete do habitáculo um conjunto de revistas pornográficas e fotografias de mulheres, por entre vidros estilhaçados e fluidos orgânicos, no simulacro aliciador do sexo, proporcionado, como veremos depois, por Vaughan (Elias Koteas), o cientista renegado. A primeira vez que o protagonista toca na médica é quando ela passa a mão pela chapa amolgada do automóvel dele; ele diz-lhe que pode rasgar a luva e Helen recolhe a mão, como se aquilo fosse a primeira caricia, o primeiro preliminar do sexo. Como acontecera em *Naked Lunch* e outros filmes de Cronenberg, os personagens mergulham numa espécie de zona. Uma conversa entre James e Helen replica uma outra que o protagonista mantivera com Catherine após sair do hospital: numa conceção alternativa da realidade, os personagens descrevem um acentuado avolumar do trânsito, como se os automóveis estivessem a ser encaminhados para uma ocasião irrepetível, que os personagens concebem, como parte de uma psicopatologia do quotidiano.

O corpo de James, na cama do hospital, coberto de escoriações e de dispositivos mecânicos cravados nas pernas, é a continuação da interação homem-máquina, após a colisão dos automóveis. Se James esticou a conceção moral do leitor/espectador quando se referiu aliviado por experienciar um acidente rodoviário, também Catherine comenta que se o seu avião se despenhar na próxima aula, talvez ela acorde ao lado dele, pois James está internado no hospital do aeroporto, em mais uma conjugação das plataformas míticas estrada/automóvel e céus/avião. Na varanda do domicílio conjugal, os planos de Cronenberg juntam os personagens às estradas e aos automóveis como um só organismo, um sistema

fluido, num continuum de rimas e réplicas, como se exemplifica quando, ainda no hospital, Catherine masturba James enquanto lhe descreve o impacto do embate e o resultado na carroçaria, a que o corpo de James responderá com uma ejaculação: "As duas rodas da frente e o motor foram projetados para o habitáculo e abriram um buraco no chão. O *capot* ainda tinha marcas de sangue, como pequenos riachos negros a correr para as calhas do limpa para-brisas. Havia manchas minúsculas espalhadas sobre o banco e o volante. O painel dos instrumentos estava todo metido para dentro, o relógio e o conta-quilómetros estavam partidos. A estrutura do habitáculo estava deformada e havia poeira, vidro e estilhaços de plástico por todo o lado. O tapete estava ensopado e tresandava a sangue e outros fluidos corporais e mecânicos".

Ainda na sequência do hospital, a conceção de que o corpo é a nossa realidade, na projeção de uma existência efémera, dialoga com o entendimento da morte e a sua superação filosófica, com Catherine a justificar a ausência no funeral do marido de Helen: "Enterram os mortos demasiado depressa... deviam deixá-los por aí uns meses". No laboratório de Cronenberg, este processo de fusão do humano com o automóvel impõe a destruição do corpo e, consequentemente, a morte. O cineasta afirma que é o "reconhecimento da forma como funcionam os humanos", que "mascaram" a associação do sexo, desejo e morte e exemplifica com a "gestação dos salmões" que os deixa "tão exaustos que morrem", sendo que nos humanos a oscilação entre "controlo" e "vontade" complexifica o contexto desta fusão. Perante a questão de Chris Rodley, de que a "reclamação do automóvel" de Vaughan, por parte de James Ballard, é "equivalente à reclamação do corpo do cientista", depois do encontro definitivo dele com a máquina, Cronenberg recorda a morte de Marilyn, pois aquele que fora o "corpo mais desejado da história da humanidade", não foi imediatamente reclamado. O cineasta, ainda jovem, pensou reclamar o corpo: "ela estava morta, mas ainda era Marilyn Monroe". Então, segundo Cronenberg, quando James recupera o Lincoln de Vaughan "é como reclamar o corpo de Marilyn" (13).

Cronenberg concilia, na sequência do simulacro do acidente de James Dean, a apresentação de uma comunidade subterrânea enquanto exibe uma performance, na ambição de combinar arte e ciência num cenário de transgressão. Vaughan exibe-se como um sacerdote e acaricia o Porche 550 Spyder, enquanto coloca a assistência num troço solitário de uma pequena e poeirenta estrada (a 466) da Califórnia, soltando as derradeiras palavras de James Dean: "Não te preocupes, o gajo tem de nos ver". O tempo suspende-se, pois se o ano é 1955 e o dia 13 de setembro, o momento é aquele, o que valida a veracidade do simulacro, pois aumenta a potência do acontecimento original perante uma bancada, onde se dispõe a comunidade transgressora. Foi necessário apenas o momento, o do embate

(13) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 200

entre o Little Bastard de Dean e o automóvel do estudante Donald Turnupseed, que circulava na direção oposta, para criar uma das maiores lendas do *star system* de Hollywood. Depois da colisão, a câmara de Cronenberg e a música de Howard Shore assinalam a beleza das formas da chapa amolgada, cercada por uma atmosfera de fumos e de sons produzidos por aquelas máquinas, entidades vivas, como organismos férteis. O aparecimento das autoridades empurra a assistência para um bosque que ladeia a estrada, um espaço primordial saído do espírito de George Orwell, com Vaughan como cabecilha: "Eles não fazem ideia de quem somos realmente". Cronenberg concorda que esta comunidade clandestina relembra outras dos seus filmes, como as de *Scanners* ou de *Videodrome*. Não opinião dele, na "maioria dos filmes de ficção científica é a elite que está no fio da navalha" das transformações, mas o seu foco é "nas pessoas comuns", nas comunidades que não estão "a analisar" ou "a organizar" os movimentos, mas que "estão a experienciar". Rodley estabelece uma analogia entre os personagens de *Crash* no "abraçar da colisão automóvel, um evento potencialmente ameaçador para as suas vidas", e a predileção dos personagens anteriores de Cronenberg na "abordagem à doença". Cronenberg concorda e relembra a frase (do livro e do guião) de Vaughan de perspetivar a "colisão automóvel como um acontecimento fertilizante e não destrutivo", o que traça uma clara tangente com os seus parasitas, a quem os seus filmes atribuem uma "força criativa ao invés de aniquiladora". O laboratório de Cronenberg alinha na viagem de Ballard e o seu filme está a dizer-nos que perante "esta realidade áspera que nos envolve", "ao invés de sermos diminuídos ou destruídos por ela", podemos ambicionar "desenvolvê-la" e "abraçá-la por completo". Num exercício de experimentação que "acolhe o tom filosófico de Ballard", quanto "mais estranha e grotesca" é a cadeia de acontecimentos, mais entendemos esta exploração como um "comportamento criativo" e "positivo" (14).

Algumas sequências depois, Vaughan confessa a Ballard o desejo de conduzir um automóvel amolgado, um automóvel com História, como o Facel Veja de Albert Camus ou o Rover 350 de Grace Kelly. O cientista diz que faria uma reparação mínima, apenas o suficiente para que o automóvel pudesse andar, sem o limpar, sem tocar em nada. James pergunta-lhe, então, se é por essa razão que conduz um Lincoln e se vê o assassinato de Kennedy como um género particular de acidente rodoviário. A formulação do protagonista é como uma proposta para um dos simulacros de *Atrocity Exhibition* (1970), o romance experimental de Ballard que antecipou *Crash*. Depois, Vaughan mostra mais fotografias de simulacros de acidentes, na preparação da colisão de Jayne Mansfield. A imagem participa da ideia de simulacro, intensifica-o, como se lhe desse corpo: sem a imagem, o

(14) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 201

simulacro é como se não tivesse ocorrido, desprovido do poder que lhe é intrínseco. O cientista, como um predestinador, anuncia então a James o futuro no qual eles já estão a participar, no desenvolvimento de uma psicopatologia benevolente que lhes acena, um conceito que o escritor desenvolveu como uma escapatória à possibilidade de um mundo sem imaginação, assente no tédio do subúrbio. O experienciar, então, do acidente de automóvel permitiria uma libertação de energia sexual, que materializaria a sexualidade dos que morreram, com uma intensidade impossível de outra forma. Como em outros filmes de Cronenberg, as imagens não são suficientes, os personagens precisam de altercar os seus argumentos, aqui apoiados na Literatura, para concretizarem as suas teses. O simulacro do acidente de Jayne Mansfield ocorrerá num desaguar de uma enorme procissão de automóveis, como aliás os diálogos de vários personagens tinham antecipado, como se todas aquelas faixas de estradas se encaminhassem para um espetáculo para o qual todos foram convocados. O Lincoln que transporta Vaughan, James e Catherine chega ao local já depois do embate, que envolveu vários veículos, entre eles o duplo contratado pelo cientista para interpretar a loira voluptuosa, que morreu aos 34 anos num violento embate. O local é como um estúdio gigante e iluminado pontualmente, onde equipas partem as carroçarias com máquinas de corte, para desencarcerar os passageiros. Catherine passeia-se no cenário como um modelo de Helmut Newton, até que se coloca junto das vítimas para ser fotografada por Vauhgan, para intensificar o simulacro. James Ballard, como quase sempre é o observador, o escritor que recolhe experiências para alimentar a sua imaginação, que acumula material para consolidar a sua tese.

A sequência na oficina serve para apresentar com mais detalhe Vaughan, que se insinua como um Dr. Frankenstein na apresentação a James do seu projeto. Ballard folheia um dossier que mescla, sem diferenciação, imagens de acidentes rodoviários e encontros sexuais em automóveis. Há várias imagens que mostram Gabrielle (Rosanna Arquette) mutilada pelo seu acidente e as próteses entretanto aplicadas no seu corpo, em algo que se desenvolverá como um tema dentro do filme. A consulta de James também encontra imagens do seu embate e dos encontros sexuais com Helen. Enquanto o protagonista observa aquelas imagens, Vaughan junta o seu rosto muito próximo de James, como se pretendesse farejá-lo como um animal. Esse olhar potente de Vaughan já tinha ocorrido quando o cientista se cruzou com James no hospital e observou as suas lesões, escoriações e cicatrizes com uma intensidade bizarra. No mesmo quadro juntam-se, então, os apetites dos personagens de Ballard pelos instintos primários com um projeto futurista, que mais à frente Vaughan dirá que é um conceito de ficção científica grosseiro, mas que aqui formula como "a remodelação do corpo humano através da tecnologia moderna".

Depois desta sequência e da apresentação dos personagens principais, os pares metamorfosear-se-ão em trios, em mais uma tentativa de transformar a geometria do quotidiano, de sacudir o tédio. Com planos sequência de três personagens que se masturbam num movimento e escala idênticos ao que Cronenberg usara para atravessar as chapas dos automóveis amolgados após o embate, as primeiras possibilidades de trio são dispostas em sequência: primeiro no Lincoln de Vaughan, que o junta a James e a Helen, depois na oficina com Gabrielle a substituir Helen e, finalmente, na estrada, no insinuar e posterior perseguição de Vaughan ao pequeno automóvel de Catherine, com James a assistir (num papel que se replicará) na outra faixa. James acabará por proteger a parceira do embate, ao colocar o automóvel entre Vaughan e Catherine. Mas, na cena seguinte, no leito do domicílio conjugal, é Vaughan quem alimenta as fantasias do casal, através das suas cicatrizes, das marcas indeléveis de acidentes e encontros sexuais. Catherine pergunta a James se ele gostaria de fazer sexo com Vaughan naquele automóvel; antes já lhe havia sussurrado uma cadeia de frases: "Ele deve ter feito sexo com inúmeras mulheres naquele carro enorme. Parece uma cama com rodas. Deve cheirar a sémen rançoso". É um ato sexual demorado, uma exceção no filme, que demonstra a potência da evocação do corpo e das ações de Vaughan. Cronenberg cortará para mais uma cena de sexo, com James e Helen no parque de estacionamento, com a médica a enumerar as relações sexuais que manteve com vários parceiros, sempre em automóveis, sabendo que Vaughan os fotografava, fantasiando que se tratavam de acidentes rodoviários, em mais uma equivalência entre sexo e acidente. Cronenberg define este "desejo de explorar a excitação sexual na colisão de automóveis" como "sexo tecnológico". O realizador não está a dizer-nos que uma grande quantidade de pessoas poderia "replicar por aí" esta metáfora de Ballard, mas o filme coloca "pressão no inconsciente" porque muitas destas ações já "esvoaçaram através da nossa mente, em uma ou outra situação". Cronenberg atribui o engenho ao imaginário do escritor que conseguiu, na forma como abordou certos aspetos, "excitar-nos" e "surpreender-nos", e exemplifica com "as descrições de sémen no volante e nos instrumentos do painel do automóvel" (15).

Cronenberg também revelou alguns dos princípios nas opções relativas a "onde colocar a câmara", sem utilizar "as manhas do costume", escapando ao uso das "lentes de grande angular, porque é muito distrativo". O cineasta procurou "sugerir as pessoas embrulhadas nos seus automóveis", traduzido em enquadramentos "invulgares", através da "construção de plataformas", para estabelecer um quadro mais "puxado para o exterior do corpo do automóvel", para que "o pilar do para-brisas ficasse a meio" da distância, sendo o restante quadro uma perspetiva externa do carro. Também as

(15) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg (p. 201)

sequências de colisões automóveis evitaram soluções vulgares e espetaculares, como a utilização do *slow motion*. Cronenberg pretendia que os embates "fossem rápidos e brutais", "realistas de forma cinemática", sem a repetição de planos, o que resultou em algo que "pode ser saboreado e apreendido pelos sentidos", mas despido de artifícios, pois "muitos de nós não têm aceso à repetição dos seus acidentes" (16).

O terceiro ato de *Crash* conjugará a convocação de *dummies* (mais uma afinidade com os manequins de Helmut Newton), próteses e cicatrizes, na rima com a chapa amolgada e os materiais e ações da máquina, na preparação da resolução da narrativa. Como um eco das repetições dos simuladores dos acidentes rodoviários (com manequins) a que os personagens assistem repetidamente no televisor, Vaughan convida uma prostituta para o banco de trás do Lincoln, conduzido por Ballard, mais uma vez no papel do observador. Vaughan articula os membros e o resto do corpo da mulher como se ela fosse uma boneca mecânica, a quem ele dá movimento com fortes golpes, que invertem ou confundem os elementos humanos com os mecânicos, numa clara homenagem às bonecas de Hans Bellmer. O automóvel em movimento transforma o sexo das fotografias em cinema, em imagens em movimento, emparelhando a história do automóvel com a arte popular do século XX.

A sequência da lavagem automática substituirá a prostituta por Catherine, numa réplica expandida. Catherine é, então, a modelo, na acoplagem da máquina com o homem, ao ritmo do trabalho dos mecanismos da lavagem, como as criaturas do delírio de *Naked Lunch* que se agitavam mecanicamente ao ritmo do sexo dos personagens. As escovas dançam em cima do automóvel e produzem espuma como um jorro de sémen que acompanha o ato sexual de Vaughan e Catherine, um bailado em vários andamentos, que James observa pelo espelho do Lincoln. Vaughan morde Catherine e dá-lhe movimento, estica-lhe os membros como se lhe testasse o limite das articulações, procurando rimar com os ritmos da máquina de lavagem, como se fosse uma unidade, um ensemble orgânico, que mais uma vez cita as possibilidades enunciadas por Bellmer e pelas incontáveis posições de desejo das suas bonecas articuladas. Vaughan parece ele próprio uma máquina que penetra outra máquina, a *dummie* Catherine. As ações dele são primitivas, de uma força que Catherine parece tentar conter, mas sem evitar que o seu corpo adote posições peculiares, como uma boneca desarticulada. O sémen nas mãos dela, no fim da sequência, tem a mesma aparência de óleo de motor, como uma equivalência entre as formas. Logo a seguir, no leito conjugal, o casal dilata a experiência da máquina de lavagem, com as ações de Vaughan no pensamento dos dois; e James acaricia as mazelas

(16) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 202

e escoriações nos membros de Catherine. As guitarras metálicas, que haviam soado desde o genérico numa rima notável com as carroçarias e a estridência do metal, são substituídas na sinfonia de Howard Shore pelo ensemble de arpas, na adoção de um tom trágico, de uma melodia de uma ópera.

As próteses de Gabrielle, como outros instrumentos empregues pelos personagens de Cronenberg, funcionam como extensões de um corpo transformado, modificado pela tecnologia. A sequência do teste do automóvel por Gabrielle é exemplar na paródia que também pontua o filme. O vendedor é modelar na tentativa frustrada de lidar com aquele corpo transformado pelos mecanismos das próteses. A conceção da boneca articulada, presente em sequências anteriores, é expandida na cena de sexo entre James e Gabrielle no parque de estacionamento. Os movimentos dos instrumentos do habitáculo do automóvel rimam com as oscilações das próteses de Gabrielle, que James coloca em posições inusitadas, como um bom aprendiz de Vaughan, para lhe observar as cicatrizes e depois as penetrar, como se inventasse novos órgãos sexuais, um sexo futurista, de novas e incontáveis cavidades que se podem explorar. Cronenberg diz que aproximou a sequência ao que estava no livro e que, segundo ele, é coerente com "o que está a acontecer àqueles personagens" naquele contexto, pois estão a ser envolvidos "numa estranha sexualidade", como uma "mutação, não genética, mas física", através de "cicatrizes, colisões de automóveis e automutilação" (17).

Vaughan desafia James a fazer uma tatuagem no hospital, numa imitação dos efeitos de um acidente. Vaughan pede para a médica não executar uma tatuagem clínica (limpa), pois ele pretende uma tatuagem profética, e as profecias devem ser rugosas, ásperas, irregulares e sujas. A tatuagem de James traduz-se na projeção do dístico icónico do seu automóvel, que depois Vaughan lamberá como um canídeo, num ato tão primordial (e ancestral) quanto futurista e transformador, no sentido da concretização do projeto do cientista renegado, no preliminar do sexo com o parceiro. Por seu lado, Vaughan escolheu a forma do volante do Lincoln tatuado no peito, uma das invenções de Cronenberg relativamente ao romance e que antecipava "aquele volante queimado no peito após uma colisão automóvel". O sexo no Lincoln ocorre, mais uma vez, num lugar peculiar, junto a uma estrada, a uma bomba de gasolina, a armazéns desertos, espécie de fim de mundo, onde despontará uma sucata - a paisagem pungente de Ballard, de acumulação de memórias, ações, sexo e *pathos* que concorrem para todos aqueles veículos e no diálogo com todas as cicatrizes dos seus ocupantes, da mesma forma que a nova cicatriz de Ballard dialoga com a coleção de cicatrizes de Vaughan. Eles são duas criaturas de J. G. Ballard: cheiram-se, lambem-se, violentam-se. Depois de Vaughan ser sodomizado por James, irá embater o seu Lincoln contra o automóvel sucatado onde repousa James, como uma colisão entre

(17) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 197

as emoções acumuladas naquela paisagem e as emoções dos dois homens. Na sequência seguinte, James acaricia a chapa amolgada do automóvel de Catherine, que James pensa ter sido causado pelo embate de Vaughan, como tinha acariciado as cicatrizes do cientista. Cronenberg fala-nos do uso crescente em "pessoas da classe média de brincos nas sobrancelhas e outras coisas do género" e essas pessoas certamente ficariam "mortificadas se lhes disséssemos" que aquelas opções remetem para "a automutilação, ou algo mais primitivo", próximo da "escarificação", mas aqui sem a "justificação das estruturas ritualísticas tribais" (18).

Relembramos a abertura do romance de Ballard e a sequência da morte de Vaughan, na sua tentativa de se imolar no embate contra o veículo onde seguia Elisabeth Taylor. Cronenberg remove, então, a sobrevivente do *star system*, e atira a morte do cientista para muito próximo do fim da narrativa, mas em circunstâncias muito próximas do livro: numa bola de fogo após o embate deliberado com um autocarro, o que resulta numa espécie de escultura viva do Lincoln, num clarão no meio da noite, rodeado de *outdoors* publicitários, num acontecimento que o próprio predestinara, e que identificara como fertilizante e não destrutivo. A antecipar a morte do cientista, Cronenberg revela-nos a sua dupla natureza. O quadro aproxima-se vagarosamente do Lincoln, num longo plano sequência, que descobre no personagem um Frankenstein, depois de criador ele é agora a criatura transformada, mas também deformada, que já não pertence a este mundo.

O casal resgatará o Lincoln de Vaughan e seguirá os preceitos de Vaughan: concertam-no apenas o suficiente para que volte a andar. Uma perseguição final, do Lincoln conduzido por Ballard, que após um conjunto de transgressões, de mudanças de faixa e de quase colisões sobre o piso molhado, embaterá e empurrará para fora da estrada o pequeno automóvel de Catherine, à caça do derradeiro orgasmo. "Talvez para a próxima, querida", é o que murmura James ao ouvido de Catherine na emoção do reencontro dos corpos no relvado, sob o automóvel capotado, que o ensemble de cordas de Howard Shore tinha preparado. O corpo dela junta as feridas à vegetação e aos vapores que se soltam da máquina como um todo orgânico que James penetra à procura do prazer último, de um ensemble orgânico, no delírio da psicopatologia e no triunfo da imaginação de J. G. Ballard.

Cronenberg diz que o mais surpreendente de *Crash* é o ter-se tornado "um filme muito comovente", algo que "não se diria do livro". Uma boa parte das pessoas "ficavam bastante abaladas", "emocionadas", o que é "ótimo", pois o filme não usa truques na relação com espectador, nem "puxa nenhuma das teclas habituais" (19). E à pergunta se concorda com Ballard, que gosta muito do filme e diz que é ainda mais extremo do que o livro, o cineasta começa por dizer que no romance "estamos na

(18) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 200
(19) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 203

cabeça do personagem James Ballard", "um monólogo interior", dispositivo com que a ficção conquistou uma beleza a que o cinema não consegue naturalmente aceder. É claro que ele fica "encantado" com a avaliação de Ballard e sem ser preciso aponta a "diferença devido ao médium": "a urgência da realidade cinematográfica pode fazer isso por conta própria" (20).

(20) David Cronenberg em entrevista a Chris Rodley, Cronenberg on Cronenberg, p. 194

Conclusão

Esta tese procurou evidenciar as imagens, as paisagens cinemáticas, que definem, no nosso entendimento, a Literatura de J.G. Ballard. Essas imagens provieram de uma mescla das experiências do escritor, designadamente a sua infância na guerra, com a sua imaginação, sob influência das imagens produzidas pelos surrealistas, que foram capazes de projetar a dimensão mental do humano, num contexto de equiparação da arte com a ciência, com Freud como figura tutelar. Foram essas narrativas, como imagens em movimento saídas de uma sessão de psicanálise, que se constituíram como a base sob a qual a escrita de Ballard haveria de concretizar uma corrente do nosso mundo interior, a dimensão inconsciente expressa em sonhos e sensações. Num mundo a ser transformado pela proliferação de imagens inscritas na paisagem dos media, Ballard definiu as nossas obsessões como o único material fiável, numa dialética enriquecida pela combinação da ciência com a imaginação, que encontrou no vocabulário da ficção científica o único modo de falar do presente, de romper com a literatura que estaria estagnada desde o romance do século XIX, de mergulhar no nosso cérebro e nas correntes da espinal medula, na produção de paisagens renovadas. Para lá de afinidades pontuais no campo literário, com Burroughs no pódio, o escritor encontraria, então, mais compatibilidade da sua produção literária com o movimento da *Pop Art*, que soubera converter a arte a um mundo dominado pela tecnologia e pelas comunicações.

Na estrutura que definimos para investigar a obra de Ballard, estabelecemos uma narrativa em forma de peixe, que colocava na cabeça, dois romances escritos nos anos 1980, obras assentes em biografia ficcionada – *Império do Sol* e *A Bondade das Mulheres* -, escritos, portanto a meio do seu percurso, a validarem a experiência da infância em Xangai, em contexto de guerra, como o indutor de uma obra, a sua reminiscência identitária, em que o autor se colocou como o protagonista dessas narrativas, mas também como um personagem que fora leitor dos seus romances anteriores. *Império do Sol* é um diário dessa infância, entre as vésperas de Pearl Harbor e a viagem depois da guerra para Londres, com a fatia principal entregue às vivências no campo de detenção de Lunghua durante três anos, espaço peculiar da conquista da autonomia por aquela criança, que a imaginação de Ballard intensificou ao colocar James sozinho, sem conhecer o paradeiro dos pais. Mas, ainda antes da invasão dos japoneses, o território de Xangai era já um espaço altamente ficcional, com imagens de guerra, sob a forma de *newsreels*, que abriam as sessões de cinema em grandes salas, com as produções da Disney a fornecerem metáforas que enriqueciam a imaginação e os sonhos daquela criança. As ruas de Xangai pareciam uma extensão dos ecrãs das salas, povoadas de *outdoors* e

imagens soltas pelas inúmeras estações de rádio, expressas em várias línguas. Esta cidade, espécie de Babilónia do Pacífico, antecipava, então, muitas das cidades do futuro, com uma evidente desigualdade assente num capitalismo desenfreado, e com uma violência que também rivalizava com as produções de Hollywood, e que incluía confrontos entre gangues rivais, raptos e atentados bombistas.

As imagens devolvidas pelo campo de Lunghua revelar-se-iam determinantes para os cenários da obra de Ballard: a vasta paisagem, povoada por uma vegetação luxuriante e alagada por cursos de grandes rios, que o escritor já adulto redescobriria nas imagens da guerra do Vietname, difundidas pela cobertura televisiva; os aeródromos e as suas pistas de aterragem, que a Literatura de Ballard elevaria a lugares simbólicos e portadores de uma mitologia, onde os aviões assumiram o estatuto de ícones, emanações do sagrado; a América projetada como um admirável mundo novo, dada a conhecer pelas revistas e por outras extensões da cultura popular, que era partilhada com Jim pelos prisioneiros norte-americanos. Estas paisagens e as decorrentes experiências no campo, permitiram àquela criança experimentar a realidade como algo aproximado a um cenário que pode ser alterado a qualquer momento, que haveria de se constituir como um mandamento da produção ballardiana. Impossibilitado da garantia de um espaço seguro, normalmente provido pelos pais, a realidade da guerra, e os seus traços extremos, modelaram a infância de Ballard e traduziram-se numa bússola orientadora da vida adulta, da vida de escritor. O contexto de uma guerra permitiu assistir a uma transformação nas características do humano, que desmontavam as expectativas numa criatura civilizada, para assistirmos à queda das convenções, trocadas, então, pelas ações necessárias para assegurar a sobrevivência. Em algo que também se repercutirá no discurso de Ballard, aquela criança começará a esticar as suas conceções morais, para descobrir no sentimentalismo uma oposição à verdade, mesmo que uma verdade imaginada, como a tela surrealista, que preenchia o seu quotidiano em Lunghua, de que resultou o romance *Império do Sol*. Por isso, no que a princípio poderia parecer inusitado a um leitor incauto, Ballard traçou no romance um mundo seguro para aquela criança, pois o apelo pelas paisagens ficcionadas forneceu a James a construção de uma consciência intensificada, que o fez temer pelo abandono do campo pelos japoneses, depois da derrota imposta pelos norte-americanos. Rodeado pela ansiedade de adultos que esperavam um salvamento épico e resoluto, a preocupação da criança materializou-se na longa peregrinação de mais de duas mil pessoas esfomeadas, que tiveram de esperar um mês pela chegada dos soldados norte-americanos.

Império do Sol traduz o olhar de Jim, como uma câmara de filmar que descreve as paisagens e as ações dos personagens, isentando-se de produzir leituras morais ou construções psicológicas, em algo aproximado, segundo o escritor, a um noticiário televisivo produzido pela mente de uma criança, num

contexto de uma realidade extremada. Em algo que Ballard considerava como uma prequela da sua obra, o romance deste filho da guerra é municiado pelas paisagens que se cumprem como instigadores da suspensão do tempo, da integração de diferentes porções de tempo no mesmo espaço, como um enquadramento que apresenta várias fissuras e digressões temporais. Uma Literatura, então, que enuncia planos de cinema, estáticos ou em sequência, concretizada em descrições e na utilização da luz, que remetem para enquadramentos que associamos às imagens em movimento, num laboratório que ensaia a paisagem-tempo como uma unidade de medida. Se o ataque a Pearl Harbor foi o ponto de partida para uma obra, a imagem âncora de *Império do Sol* é a deflagração da bomba atómica sobre Hiroxima e Nagasaki, devido ao seu poder significativo e à participação da construção de uma paisagem, um motivo estético que impeliu a reviravolta na forma como o mundo olhava a ciência; até então, a ciência e a técnica eram sinónimos de progressos, de transportes mais rápidos, de uma possível ida ao espaço, para depois do evento que vergou os japoneses e resolveu a guerra, a ciência e os seus métodos passarem a constituir-se como instrumentos de morte.

O epílogo de *Império do Sol* transportou o adolescente Jim para Inglaterra. Da mesma forma que considerou o romance uma peça escultural do século XIX, também a paisagem das cidades inglesas pareceu exaurida a Ballard, estabelecida ainda no império e na era vitoriana, nas antípodas de Xangai, uma metrópole que representava um mundo novo e sem passado. A narrativa das memórias ficcionadas do escritor é prolongada em *A Bondade das Mulheres*, que promove uma dialética entre a catarse da infância na guerra e o desfiar de um manual para planar nos loucos anos 1960, tempos transformados pela paisagem dos media. O primeiro laboratório de Ballard em Inglaterra aconteceu nas aulas de anatomia e o ato de dissecar os corpos na universidade, que o colocou em diálogo com as suas memórias das mortes em Xangai, numa exploração íntima dos corpos e da morte. Ballard, nestes romances, a exemplo dos seus protagonistas, procurou aclarar as memórias de um determinado horizonte temporal, para depois, com recurso à sua imaginação, olhar esses eventos através de uma luz instrutiva e bela, de forma a aceder a um tempo profundo, canalizado pela carga disposta no nosso sistema nervoso central.

O romance apresentou a residência em Shepperton, no subúrbio de Londres, a princípio como um espaço de felicidade, partilhado com a mulher e os filhos, para progressivamente se afirmar como um reino de produção de simulacros, que culminaria com a rodagem de *Império do Sol* (filme de Steven Spielberg) nos estúdios que se estabeleciam na vizinhança daquela residência, imputando, naquele retorno à infância paisagens renovadas, fundadas nas intricadas relações entre a memória e a ficção. Mas o acontecimento fulcral de *A Bondade das Mulheres* é a morte da mulher, durante umas férias de

Verão, uma tragédia decalcada da biografia do escritor. O romance forneceu, então, pistas para a obra do escritor, designadamente a das décadas de 1960 e 1970, em que Ballard ensaiou um conjunto de simulacros extremos, para lidar com os seus traumas pessoais, mas também as tragédias coletivas, como o assassinato de John Kennedy (registado pela câmara de Zapruder), a morte inexplicada de Marilyn Monroe ou as atrocidades na guerra televisionada do Vietname. O laboratório das Artes, em Londres, é apresentado pelo escritor como o microcosmo expositivo desse período, onde mereceu destaque a sua exposição *Crashed Cars* (abril de 1970), onde três automóveis amolgados foram exibidos como peças escultórias, numa notória provocação ao visitante e ao meio artístico, que haveria de prolongar-se nos romances *The Atrocity Exhibition* e *Crash*.

Optamos pela análise de *O Mundo de Cristal* como a síntese dos primeiros romances, escritos na primeira metade dos anos 1960, na porta de entrada para uma obra alicerçada no diálogo com a paisagem dos media. Estas obras apresentam características similares, na identificação de um mundo ainda reconhecível, mas com uma paisagem alterada por catástrofes, assente no vocabulário da ficção científica, mas instalada na vida interior dos protagonistas, como se fossem universos alienígenas. Ballard promoveu, então, uma atualização da investigação sobre a sensibilidade interior dos personagens, experimentada pelos modernistas, ao fazer intercetar esse mundo subjetivo com a paisagem experimental daquela década e das suas imagens. O escritor convocou a mitologia da sua infância em *O Mundo de Cristal*, na progressiva cristalização da paisagem a que correspondia uma suspensão do tempo, que é dada a ver no excecional curso de água e no seu movimento dentro de um mundo iluminado por um brilho prismático, como se aclarasse a paisagem interior do protagonista, as suas memórias e a possível decifração do seu inconsciente. Um mundo transformado, em paralelo com corpos que se deterioravam, numa espécie de lepra, que funcionava como uma metáfora para o vírus do tempo, atribuindo ao protagonista a missão de enfrentar esse contexto e fazer convergir de novo o tempo e o espaço. Um romance, então, como um ensaio laboratorial para uma era em que o cinema e a televisão já incorporavam a nomenclatura e os desafios da ciência como cenários futuristas, na antecâmara desses elementos participarem do nosso quotidiano como uma circulação a partir da nossa imaginação, do nosso espaço-tempo interior, algo em que os pintores surrealistas foram percursores.

Como introdução a *Atrocity Exhibition*, identificamos as conceções de Norman Mailer sobre o sonho americano, com um conjunto de personagens e a protagonista Marilyn Monroe, sobre a qual Mailer elaborou uma biografia romanceada. O percurso de Marilyn foi desenhado por Mailer como um espelho ampliado da América, na concretização da dualidade entre publicidade e trauma. A atriz, marcada por

uma infância desamparada, haveria de se erguer como uma peça de um arsenal que entrelaçava guerra e entretenimento, numa procura obsessiva por uma personalidade que se manifestava em orgias de publicidade. Marilyn haveria de experimentar a metáfora do desejo da queda, da vertigem do fim do sonho americano, como um funâmbulo que caminhava num estreito parapeito entre a queda e o medo. A morte da estrela de Hollywood assinalaria o último dos mitos a florescer no longo anoitecer do sonho americano, sendo a primeira de uma série de mortes trágicas das personagens soberanas da América, designadamente os irmãos Kennedy e Martin Luther King.

Ballard engendrou *The Atrocity Exhibition* como um manual de instruções de um mundo sujeito a um fluxo incessante de paisagens mediáticas, de anúncios e publicidade, de notícias e entretenimento. Através de um conjunto de pequenas narrativas, o escritor procurou questionar o resultado desse dilúvio de imagens, em especial as provenientes da televisão, na relação com as nossas mentes, com as alterações provocadas no nosso inconsciente. Procurava, assim, dar sentido a sequências de imagens em movimento, que poderiam conter uma cascata de eventos que partia de um atentado a um político, passando por uma cena de sexo de um filme e poderia terminar na notícia de um acidente de automóvel, de que resultavam mortos e feridos. Era um tempo em que o cidadão comum estava exposto continuamente a personalidades celebradas pela paisagem dos media, como Marilyn Monroe, John Kennedy, Jackie Kennedy, Elisabeth Taylor ou Ronald Reagan, enquanto esse quotidiano era também pautado pelas imagens da Guerra do Vietname, sendo que o escritor atribuía a falta de compreensão daquela sucessão de eventos confusos e quase insondáveis da guerra devido à sua afinidade e partilha com os territórios da ficção. Estavam assim definidos os pressupostos para que o escritor investisse num conjunto de simulacros, com os protagonistas referidos, na procura de uma nova álgebra, de renovadas geometrias que permitissem a resolução da equação.

A morte de Marilyn, simulada em *You: Coma: Marilyn Monroe*, responde a essa tragédia como um trauma planetário, uma fissura aberta no espaço-tempo, pois esse evento não consistiu num vulgar suicídio, pois não seria possível fazer desaparecer todas as imagens da estrela de Hollywood, que fizeram dela uma paisagem dos nossos desejos, e que superava as paisagens entendidas até então como verdadeiras, como uma montanha rodeada por lagos ou uma estrada que serpenteava a cidade de Los Angeles. O assassinato de John Kennedy atravessa *The Atrocity Exhibition* a par dos mitos de Hollywood, uma espécie de propriedade da imaginação partilhada do quotidiano dos norte-americanos e uma atualização da mitologia grega. O romance inspirou-se nos eventos de Dallas, mediado por dois elementos altamente ficcionais: o filme Zapruder e a Comissão Warren. Se Kennedy tinha sido uma criação dos media, a sua morte (e a agenda oculta) alcançou uma intensidade irrepetível devido ao seu

registo através de imagens em movimento e a sua incessante circulação. Estas imagens participaram de um quotidiano de diretos televisivos, que constituiu um verdadeiro sobressalto na experiência da relação com as imagens, muitas vezes marcadas pela guerra e pela morte, como se exemplifica com a Guerra do Vietname ou o assassinato de Lee Harvey Oswald, o putativo lobo solitário que liquidara o presidente. Ballard entendia que a relação com estes protagonistas da paisagem dos media assentava num surpreendente paradoxo: se por um lado estas personalidades pareciam distantes, protegidas por um território de limousines, guarda-costas e helicópteros, por outro lado as câmaras e as lentes *zoom* aproximava-os do cidadão comum, que poderiam ver com detalhe os seus rostos e gestos, como se de amigos próximos se tratassem. Esse paradoxo seria, então, o território fértil para a nossa imaginação, para aceder às possibilidades de fantasiar com essas maravilhosas criaturas e os seus atributos.

Uma das narrativas condensadas dedicada a Kennedy - *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race*, e uma outra que fantasiava com o então governador da Califórnia, Ronald Reagan - *Why I Want to Fuck Ronald Reagan* – forçavam o prepósito de Ballard na legitimação do direito à obscenidade e à sátira, na constituição de uma nova moral, de quem convoca para si o estatuto de novo pornógrafo, numa evidente afinidade com Burroughs. Ballard simulou a figura de Reagan como participante de devaneios eróticos de sadismo anal ou uma vítima otimizada de um desastre de automóvel, juntando-o às estrelas de Hollywood como uma paisagem dos media que se constituísse como um mosaico de possibilidades de explicitar as nossas fantasias. O escritor recordava-se de ter assistido aos anúncios de campanha de Reagan, na eleição para Governador da Califórnia, em 1965. Estes anúncios faziam furor por se tratar de ator de Hollywood a concorrer para um cargo político, em algo que anunciava qualquer coisa do que estava para vir. Ballard compreendeu como a paisagem dos media funcionava: o escritor percebeu que ninguém estava interessado no que o candidato dizia, apenas na movimentação, na linguagem do seu corpo. Apesar de o seu corpo, a sua silhueta paternalista, parecer indicar a conduta de um vendedor simpático, pautada por um domínio exímio do teleponto e pelo tom de voz aveludado, o seu discurso era uma inversão desse estilo reconfortante, de natureza violenta e de apelo às fobias da audiência. Essas imagens exibiam, então, uma descontinuidade entre a linguagem corporal e uma mensagem agressiva, o que nos relembra alguns dos seus personagens secundários em Hollywood, de natureza crua e ambiciosa, e intensifica a ideia da América como território para todas as ficções, dentro e fora dos écrans.

Ao longo do romance, são atribuídos vários nomes ao protagonista, como mutações de um cientista traumatizado, que empreende uma investigação, que toma formas variadas, muitas vezes expressa através de imagens. O protagonista, como um alter-ego de Ballard, é simultaneamente investigador e

assunto da experiência, tal como o escritor que procurava compreender aqueles anos loucos, enquanto fazia a catarse da morte prematura da mulher. Em vários dos capítulos a violência surge como conceptualização da dor e a psicopatologia como um sistema conceptual do sexo, para o qual se convocava a paisagem do corpo humano e a sua dissecação, como Ballard fizera nas aulas de anatomia, para concretizar um posto de observação preferencial sobre um determinado trauma. A utilização de listas de procedimentos, de conceitos, de objetos, de aferições, é algo que atravessa todo o romance e que lhe incute um âmbito científico de associações livres, mas de natureza perversa, pornográfica, associado também a técnicas de assemblagem, de cortar e colar, que se distanciavam de um romance tradicional. O resultado destas pequenas narrativas fragmentadas e descontinuadas, dispostas em frases curtas e que descrevem ações, é uma literatura fundada em imagens, em sequências ligadas por *raccords*, dispositivos que associam ideias, situações e personagens, numa paisagem renovada e imaginada, que ambicionava refundir o espaço e o tempo, como um reflexo do nosso sistema nervoso central. A psicopatia começara a despontar na Literatura de Ballard, como o último refúgio da liberdade e da imaginação humana, como reação a um mundo conformado e submetido ao consumo, numa estratégia também de superar a morte do afeto, em algo que se prolongará em *Crash*.

Como introdução à análise de *Crash*, desfiamos exemplos de como a Literatura se constituiu como um desafio moral ao leitor, através da convocação de autores com evidentes afinidades com as premissas da obra de Ballard: a ode à imaginação e ao combate do tédio, nas fronteiras de uma demência criativa de *As Viagens de Gulliver*; a viagem de teor científico e exploratório, que questionava o valor do tempo e as suas convenções em *Alice no País das Maravilhas*; os simulacros do policial moderno de Patricia Highsmith e os seus heróis criminosos que arrastam o leitor; o legado de Aldous Huxley, na possibilidade da abertura das portas de perceção, na libertação do conteúdo das paisagens da mente humana, com a mediação das imagens em movimento. William S. Burroughs, que Ballard designava como o escritor mais inovador da segunda metade do século XX, tem neste âmbito um lugar destacado, por ter feito implodir a estrutura do romance, através de uma imaginação desenfreada e da constituição de um vocabulário renovado, muitas vezes convocado dos territórios da ciência, no traçado da *zona*, o lugar de transformação da perceção concretizado pela abordagem do escritor. *Naked Lunch*, para lá de convocar o *junkie* como alter-ego do escritor, é modelar na introdução de sinais de tecnologia na exploração do sexo, como renovadas projeções do desejo da mente, expressa na procura de transformar os corpos, em novos órgãos sexuais como elementos de uma natureza vibrante e produzida por delírios na tal *zona*, na constituição de uma nova pornografia, uma poética da

pornografia. As palavras de Burroughs induziam a libertação e a transformação do corpo pela ciência e pela alquimia, numa reiterada mistura com outras criaturas, do mundo animal e vegetal, na expressão da necessidade de outros corpos, de outros olhares sobre o nosso corpo. Para lá da inovação, Ballard apreciava a honestidade do trabalho de Burroughs, da capacidade de dar a ver o presente e a verdade, em colisão com o romance convencional e as suas estruturas sentimentais e morais que tranquilizavam o leitor.

Ballard abordou a escrita de *Crash* na peugada de Sade, Jean Genet ou Burroughs, nas possibilidades de expor uma nova moralidade, que estava a emergir no pós-guerra, encorajada pelo dilúvio de imagens da paisagem dos media e das descontinuidades da moral que uma boa parte da população estava a experimentar. Se há uma imagem que sintetiza o século XX, seria a de uma pessoa a conduzir um automóvel ao longo de uma autoestrada. Mas o potencial de representação desse objeto-chave é muito vasto, pois inclui, para lá da liberdade de circulação, a exibição de uma sexualidade reprimida através de uma conduta agressiva e ainda a liberdade de matar. O romance haveria de se constituir como uma literatura de imagens e sensações, assente no abraço definitivo entre o corpo humano e a máquina veloz, no desenho de paisagens melancólicas que associavam o automóvel a geometrias de betão e corpos renovados pelo entalhe com instrumentos do habitáculo, ensopados de sangue e outros fluídos, do humano e da máquina. O livro foi para o escritor um produto da paisagem dos media, onde se incluíam as imagens de guerra televisionadas, a que era necessário dar sentido, pois se por um lado os espectadores não eram atingidos pelas balas, também não eram forçados a assistir a uma guerra em direto que estava a entorpecer-lhes o afeto e a empatia. Essa procura de dar sentido partiu da premissa de procurar provar que um acidente de automóvel não era um mero transporte para a morte, mas antes uma possibilidade de vida, pois dessa colisão de um corpo humano com a tecnologia, com mediação da imaginação e de um vasto catálogo de imagens, talvez fosse possível, num planalto da psicopatologia, fazer regressar à vida o espírito da sua jovem mulher.

Ballard atribuiu o seu nome ao protagonista (e narrador), que funcionava como uma espécie de alter-ego do escritor, numa explicitação da honestidade associada à literatura que era necessário produzir naquele contexto. O outro personagem principal e decisivo é Vaughan, um cientista renegado, o perceptor de uma comunidade que ele reuniu para experienciar o seu projeto, a sua utopia: uma tese que procurava comprovar que um acidente de automóvel é muito mais fertilizante do que um evento destrutivo, pois a libertação da energia sexual daqueles que morreram obteria uma intensidade que é impossível alcançar de outra forma, na convocação das imagens das estrelas do cultura popular, que incluía James Dean, Jayne Mansfield e Kennedy, no plano-sequência mais importante da América do

século XX: o filme Zapruder. O escritor pretendia que o seu narrador estivesse entre o leitor e Vaughan, o Frankenstein que pretendia ser o primeiro de uma longa linhagem de produtos da fusão com a tecnologia, uma nova carne que despontaria da interceção do corpo humano com a chapa e os instrumentos do automóvel.

As primeiras páginas de *Crash* assinalam o tédio da vida moderna, no quotidiano de James (produtor de publicidade televisiva) e da mulher (Catherine), que é também um sintoma da tensão conjugal, com o acumular de parceiros fora do domicílio conjugal a revelar-se insuficiente para alimentar os jogos sexuais do casal. A paisagem urbana de Londres, vista da varanda do casal, sugere um mundo imóvel, no desenho de ruas e do mobiliário urbano, uma cidade seccionada na disposição de edifícios de habitação e de torres de escritórios, numa imposição da arquitetura de que se obtinha um resultado tão harmonioso quanto entediante. O romance ambicionava, então, desenhar novas paisagens para projetar fantasias renovadas. Despontam por isso lugares privilegiados para o desfiar da narrativa, como autoestradas, reservatórios de água, silo-autos e aeroportos. O motor da narrativa será o sexo, como um ensemble entre o corpo e a máquina, na escrita de uma enciclopédia de fantasias realizáveis, intensificadas pelas colisões entre os automóveis. Estes embates são como abanões, que sacodem a letargia emocional dos personagens, em mais uma poderosa metáfora do escritor, que pretendia, para os personagens, uma reconexão com os seus corpos, uma ejaculação da apatia, em certa medida causada pela entrega aos ecrãs. Para isso, foi necessário dar uso à tecnologia, como o automóvel, as viagens de avião ou a publicidade, com a intencionalidade de atribuir a esses elementos a sua real importância, pois a realidade já estava em simultâneo nos ecrãs de televisão e na rua que se avista da janela. Ballard convocaria Marilyn, os Kennedys ou os astronautas mortos durante as viagens espaciais, como paisagens mentais tão concretas como as estradas e os edifícios que habitamos. Aquela comunidade ministrada por Vaughan passou a povoar o seu quotidiano por uma sucessão de simulacros, que invertiam a hierarquia entre realidade e ficção, entre realidade e sonho.

Com os embates sexuais de *Crash*, o humano reconquistava um estado primordial, mediado pela máquina automóvel, pela tecnologia, e despontam odores e fluidos, uma sujidade que contrariava os espaços assépticos de apartamentos que pareciam montras de lojas de mobiliário. Ballard, a exemplo de Cronenberg, instalava o corpo como a nossa única realidade, a nossa resposta aos desafios do futuro e da tecnologia. Assim, os personagens vincam este propósito, ao valorizarem as cicatrizes como apelo sexual, ao se individualizarem por essas impressões sobre o corpo, tanto as originadas por acidentes como as simuladas, executadas através de tatuagens sujas, como uma extensão de um surrealismo imagético e patológico. Essa vontade de marcar o corpo convocava em simultâneo as

subculturas vigentes no contexto da escrita do romance, mas também as heranças tribais do humano, em que se marcava violentamente o corpo para deixar um rasto de significados, uma memória e uma fonte de linguagem. Mas um dos principais eixos de análise de *Crash* é o propósito do seu autor em provocar o leitor, em colocar-nos dentro de um romance que atribui aos embates rodoviários um conteúdo benévolo e de exploração sexual. Essa escalada colocou o romance no domínio da pornografia e da inevitável censura, de que Ballard se mostrou sempre um feroz oponente, a exemplo do que Cronenberg faria. Uma das provocações do romance, que prosseguia o trabalho de *The Atrocity Exhibition*, assentou na presença de vocabulário científico, nas descrições anatómicas e no uso de documentos de investigação, associado principalmente às ciências médicas, mas também ao urbanismo e às ciências sociais. Este estilo teve também um propósito de equiparar Ballard a um cientista no seu laboratório, a investigar os danos produzidos no corpo humano por uma colisão automóvel, da mesma forma que um engenheiro analisa a estrutura de um avião sinistrado, como parte da elaboração de uma ficção científica do presente.

Ballard almejou para *Crash* o lugar de primeiro romance pornográfico assente no diálogo com a tecnologia e a ciência aplicada no quotidiano. Na escrita do romance, o escritor também se aproximou de um mundo académico que demonstrava uma progressiva subjetividade, em que o tema de estudo e a abordagem vai aproximando o cientista do artista que se encerra sobre as suas obsessões, em algo que também evidenciamos no estudo da obra de Cronenberg. Como ocorrera com *The Atrocity Exhibition*, *Crash* foi alvo dos movimentos puritanos, que olhavam para a censura como o modo de travar uma saturação crescente de imagens de teor sexual, difundidas pela paisagem dos media. Em algo que haveria de se repetir no lançamento da adaptação do romance por Cronenberg em 1995, Ballard defendia que, da mesma forma que uma maior presença da violência dentro das arenas desportivas funcionaria como válvula da nossa necessidade ancestral de violência, também o sexo, no que se refere à presença do corpo humano, deveria manter uma presença mais efetiva e sem obstáculos na televisão. *Crash* procurava participar do movimento que associava o poder imagético do sexo e da violência, elementos que se poderiam constituir como potentes catalisadores e contribuintes para o enriquecimento da imaginação humana, numa aproximação, também, das populações jovens, numa projeção mais honesta do mundo, a contrariar as versões largamente ficcionais da realidade que as televisões generalistas impunham. A reconexão com os corpos em que o romance investia, era também uma oposição à ausência crescente de corpos nas reportagens das guerras e dos desastres, que segundo o escritor provocava um entorpecimento das audiências na relação com esses eventos trágicos.

A arquitetura e o urbanismo tiveram um papel decisivo na imposição de um discurso moderno, que exemplificamos com a obra de Le Corbusier, que pensou os seus projetos adequados à escala e às necessidades humanas, onde se atribuía também um papel decisivo ao automóvel. Propunham-se, então, soluções modelares e repetitivas, mas que ambicionavam o belo e a utopia, na definição de malhas urbanas como espaços fluídos, que cosiam arruamentos, torres de apartamentos e parques de estacionamento. O romance *Arranha-Céus* é uma possibilidade de diálogo com esta renovada paisagem do modernismo e da técnica, através de uma torre de quarenta pisos, que albergava mais de duas mil pessoas, dispostas numa montanha tecnológica, que concentrava apartamentos, ginásios, piscinas e supermercados. Esta cidade arrumada em altura revelou-se uma geometria exemplar para explorar os desejos e as frustrações de uma era, na exploração do comportamento humano em estados limite. Quem abriu a porta do arranha-céus e da sua comunidade ao leitor foi Robert Laing, um neurologista e professor universitário, que habitava a meio da torre, no 25.º andar. Laing, que nas suas aulas abria crânios, para além de comunicar uma ligação evidente com o Ballard ainda estudante de medicina (particularmente marcado pela dissecação de corpos nas aulas de anatomia), ofereceu uma metáfora evidente: aceder aos crânios, para descobrir desejos e frustrações ocultos no lado obscuro do cérebro dos residentes. *Arranha-Céus* explicitou uma renovada luta de classes, expressa na polarização entre os habitantes dos pisos superiores (portadores de dispendiosos cães) e os habitantes dos pisos inferiores, constituídos por famílias tradicionais, pelo novo proletariado, com filhos. Entre os pisos 10 e 30, dispunha-se uma zona de privilégios medianos, por exemplo na distância percorrida até ao parque dos automóveis, muito considerável para os residentes dos pisos inferiores e proporcionalmente inferior para a oligarquia que habitava os apartamentos mais próximos do céu.

A narrativa será pautada por uma oposição entre dois personagens: Richard Wilder, um repórter de televisão, e Anthony Royal, um dos arquitetos que concebeu o arranha-céus. Wilder, que representava as classes baixas, desempenhou o papel de rebelde, assente em comportamentos ferozes numa ligação evidente com a sua atividade de produzir e manipular imagens, ou seja atribuindo às imagens a capacidade de transformação do humano. Wilder usará a câmara de filmar como uma arma temível, em contexto de violência física e tribal, no seu projeto de ascensão até ao cume da torre. Royal participara do desenho daquele edifício como a marcha de um veículo de mudança, um acelerador das possibilidades de transformação do indivíduo, da comunidade, das sociedades, no diálogo com a tecnologia. É através do testemunho do modernista que o leitor acederá à fúria dos residentes contra o arranha-céus e a sua tecnologia. Mas, progressivamente, Royal mudará a sua perspetiva quanto à

degradação da torre, e alinhará na libertação do tédio projetado pela decoração de interiores e dos seus materiais requintados, daquele reino asséptico.

Os sintomas da transformação da comunidade são dados a ver pela regressão comportamental dos seus habitantes. Laing, o cientista, é quem identifica uma renovada aptidão pelos odores e pelos primeiros sinais de afrouxamento da linguagem, como quem readquire velhas e ocultas competências. O principal interprete na expressão dessa transformação da linguagem, de pendor menos convencional e libertador, é Wilder, o portador das imagens. Associado a um domínio de comportamentos violentos como catalisador de fantasias renovadas, o documentarista expressar-se-á por grunhidos, que passou a registar e a reproduzir para si próprio como uma atividade experimental e lúdica. Na definição destes novos reinos, em que o sexo e a violência são os eixos decisivos, as imagens em movimento jogam um papel preponderante e nos planos sequência que percorrem o arranha-céus, por entre os comportamentos mais violentos, bizarros e cruéis, a televisão ligada assegura um *continuum*, uma ligação transversal entre os espaços e os residentes, na instalação de uma nova "normalidade", no acesso à psicopatologia do quotidiano.

Escolhemos como porta de entrada para *Olá, América*, as diretrizes de Jean Baudrillard relativas à América como território privilegiado de simulacros e ficções, ancorado no histórico que atribuiu à produção das imagens a condição para a celebração do simulacro. Nesta celebração da paisagem americana, Los Angeles ocupa um lugar singular, com uma extensão em planta de tal grandeza, que lhe confere o estatuto de território adimensional, atravessado e circundado por autoestradas que fazem da cidade um cenário imenso, produzido por um *travelling* contínuo, ordenado pelos estúdios de Hollywood. Tal como Ballard, Baudrillard atribuía aos presidentes dos EUA um lugar cativo na paisagem americana. Por isso, os presidentes são poderosos catalisadores de narrativas e simulacros, na mesma dimensão das estrelas e mártires de Hollywood, quer se tratem de alvos de assassinatos, como os Kennedy, ou se vejam envolvidos em gigantes maquinações, como Richard Nixon e o caso Watergate. Para Baudrillard, depois de as imagens do cinema se terem intrometido na História e na historicidade, o advento da televisão e do discurso publicitário assomaram como aceleradores da imposição das paisagens simuladas, que impuseram um tempo fixado no presente e no consumo, sem passado e sem possibilidades de futuro. Las Vegas foi neste contexto o lugar modelo, desde a sua instalação no deserto, como uma miragem, uma cidade publicitária absoluta, a quem Ballard entregou o palco principal de *Olá, América*. Baudrillard e Ballard falavam de um presente intensificado, plasmado nos ecrãs, da gravação das imagens que substituíram a imagem de cada um e a sua duração. Com a ocultação da dimensão tempo, a mescla entre fotografia, técnica e corpo, assente no

trabalho do olho da câmara, impeliu a reprodução maquinal dos eventos, numa sucessão de simulacros que fazem perigar as noções de afeto, espaço e linguagem, que pautaram a vida humana e a sua evolução. Mas, se este território sem História se revela problemático e faz perigar a noção de humano, Baudrillard e Ballard manifestaram a vontade de abraçar este universo e as suas mutações, num lugar onde se esbatem todas as distinções entre a ficção e o quotidiano.

Olá, América estabelece-se algures no século XX, num território que resultara de alterações climáticas amplas, que transformaram a geografia da América, numa metáfora para o resultado de décadas de imposição da sociedade de consumo, que invertera a expansão americana. Essa América transformada será explorada por um bando de aventureiros na busca do *el dorado*, num território agora povoado por extensos desertos que varreram as grandes cidades, por florestas tropicais em novos e inusitados lugares e cidades-fantasmas ocupadas por tribos peculiares trazidas de tempos passados. De entre esses aventureiros, Wayne é o protagonista e o porta-voz de Ballard, como um renovado pai fundador que não procurava uma cidade de ouro, mas antes uma visão da América que vira projetada nas páginas das revistas e na televisão.

Essa América transformada será apresentada no romance através de imagens decalcadas das paisagens dos media e da História. Na antecâmara de uma Manhattan coberta de areia como um cenário de um *western*, o bando avistou a Estátua da Liberdade a afundar-se como uma antiguidade dotada ao abandono. Também como uma imagem de derrota da América e dos seus valores, mais adiante, em Washington, puderam abeirar-se do icónico Lincoln Memorial, que apresentava o presidente afundado pela areia até aos joelhos, e ladeado pelo deserto e pelas suas criaturas, que substituíram a outrora capital política e administrativa. O movimento e a paisagem surgem assentes na mitologia das imagens de Hollywood, designadamente no *western*, nas suas narrativas e geografias, com a caravana a atravessar o sul do Colorado até chegar ao Rio Grande, agora transfigurado numa bacia seca. Depois, a paisagem será atravessada por miragens ornamentadas pelas figuras de Hollywood, como John Wayne ou Gary Cooper, com movimentos e posturas herdadas do seu rol de personagens, que depois se alinharam como numa formação que atualizava o Monte Rushmore. O romance foi a forma que Ballard encontrou de sumarizar a imagem que os EUA escolheram para se projetarem no mundo e no mapa da nossa imaginação, numa constelação consistente e mais poderosa que a realidade, feita da coexistência de estrelas de cinema e gangsters, dos presidentes e dos seus assassinos, de automóveis de forte apelo visual e de arranha-céus, de Las Vegas, da Disneylândia, de Cape Kennedy e das suas tragédias, da violência e do *glamour* da mafia, do poder da publicidade, de objetos simbólicos, como a coca-cola ou as calças de ganga. Por isso, as cidades, tanto em grandes

espaços urbanos como no interior do seu vasto território, replicaram uma América imaginada por Hollywood, num efeito de espelho, de imitação da imagem projetada. Ballard procurou, então, que *Olá, América* fosse um olhar exterior, que permitisse erigir uma América alternativa, um simulacro que permitisse dar a ver as várias camadas enterradas sob o sonho americano.

A resolução do romance decorreu numa América sediada em Las Vegas, uma miniatura dos EUA e das suas possibilidades, presidida por uma réplica de Charles Manson, que residia num espaço cercado por monitores, na suite que fora ocupada numa larga temporada por Howard Hughes, uma das grandes figuras da América do século XX, que cruzou a aviação e Hollywood, e que inesperadamente se apartou do mundo. A paisagem voltara a renovar-se, imersa em néones e em inúmeros tubulares de luzes a desenharem hotéis e casinos, como uma nova natureza equiparada à selva que os exploradores haviam encontrado depois do deserto, assente numa sucessão de simulacros, que mantinha a cidade ligada ao seu património de imagens e de sons, protagonizados por Judy Garland, Dean Martin, ou Frank Sinatra a cantar *My Way*, um elogio ao sonho americano. O romance entrelaçou imagética e linguagem, no uso do vocabulário do cinema, com descrições que remetem para o *close-up*, o plano sequência, o ritmo da montagem ou o uso do som para dar a ver o fora de campo, enquanto preencheu a narrativa com os seus ícones, heróis, marginais e monstros.

Apesar das cautelas e ambiguidades que emanam do romance, *Olá, América* é uma homenagem, uma celebração daquele vasto território ficcional, no seu papel de difusor da ciência e da tecnologia, de uma modernidade assente nos elogios dos feitos do humano e da técnica, como participante da realização dos nossos sonhos e ambições. O escritor elegeu o automóvel e o avião como objetos icónicos de um tempo, descrevendo as sucatas, onde se depositavam antigas máquinas, como paisagens pungentes e melancólicas, ruínas que eram como erupções de uma relação estreita entre a nossa civilização e a tecnologia.

A cauda do peixe da nossa narrativa ballardiana, entregue à análise dos romances derradeiros do escritor, foi introduzida pela leitura de *24/7 - O Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, que providenciou o contexto justo e afinado para a esta fase da obra, designada por "Violência de Lazer". Jonathan Crary desenhou um cenário, em *24/7*, de um universo pós-globalização, configurado para trabalhar e consumir durante 24 horas por dia, 7 dias por semana. Este estado de coisas terá como fim último declarar o sono como um inexplicável tempo morto e, por isso, fora do ciclo imparável de produção e de expansão do capitalismo. O humano passou a constituir-se como uma peça desta máquina infernal de produção, pelo que essa captura do sono, permitirá condená-lo a uma vigília perpétua e a uma vulnerabilidade progressiva, pois essa aceleração desconsidera os ritmos subjacentes ao humano,

alicerçados na alternância entre sono e vigília, dia e noite, luz e sombra, justiça e terror. Crary identificou uma crescente presença de grandiosos projetos de iluminação nas cidades, que ameaçam abolir a escuridão em meio urbano, enquanto se publicam estudos que explicitam que, no presente, um americano dorme em média menos uma hora do que a geração anterior, como se fosse um prognóstico para a futura privação do sono, que também ameaça o fim do sonho, o derradeiro grau de liberdade atribuído ao humano.

As imagens e os ecrãs são uma das principais ferramentas que caracteriza o universo *24/7*. A viragem do milénio intensificou a presença de dispositivos eletrónicos, de registo de som e imagem, o que diluiu severamente as fronteiras entre os universos público e privado, induzindo um estado de vigilância permanente, semelhante ao instituído por ditaduras e regimes dominados pela polícia militar. Esse lugar de permanente escrutínio a que cada individuo é submetido, é decisivo na estratégia expansionista das grandes empresas, que contam, de forma perversa, com a passividade, com a adesão voluntária dos cidadãos, que assim participam da extração dos seus próprios dados. Crary também identificou uma genealogia associado ao *24/7*, que conheceu o primeiro capítulo no advento da Revolução Industrial e na introdução de iluminação artificial nas fábricas, que haveria de começar a formatar o tempo entregue ao trabalho e à produção, sem depender dos ciclos e movimentos lunares e solares. O outro capítulo decisivo é a imposição da televisão no quotidiano, que promoveu uma apropriação do tempo de um número crescente de cidadãos, que assumiram o estatuto de espectadores-consumidores, ditado pela presença das imagens da publicidade. A televisão, tal como as fabricas, irradiou uma luz primordial e brilhante no espaço privado, o que contribuiu também para alterar as noções de silêncio e de solidão na intimidade de cada indivíduo. No ponto de chegada a *24/7*, Crary muniu-se de dados estatísticos que demonstram um crescente e persistente consumo de imagens, que preenche em média quase um terço do tempo ativo de cada individuo, em todas as faixas etárias e com especial incidência em crianças, o que participa, então, da conceção das imagens como fator determinante na transformação do humano, resultante dessa exposição àquela fonte de luz e de som.

A fase "Violência de Lazer" foi inaugurada por Ballard com a escrita de *Noites de Cocaína*, estabelecido na Costa del Sol, no sul de Espanha, paisagem habitada por comunidades de ingleses (e outros estrangeiros reformados), entregues a tempo inteiro ao ócio e ao hedonismo, num contexto do futuro próximo. O espoletar da narrativa e da visita de Charles, envolvia o assassinato de cinco pessoas, no qual o irmão do protagonista, Frank, fora envolvido, num incêndio na Residência dos Hollinger, ateado

de forma premeditada, durante uma festa que celebrava a monarquia britânica. Frank declarara-se culpado.

Estrella del Mar é descrita pelo narrador-protagonista como uma produção de estúdio, assente numa sucessão de casas de pescadores convertidas em bares e lojas de antiguidades, com forte presença de livrarias e de um anfiteatro ao ar livre, que mostrava filmes da Hollywood clássica. Se as fachadas brancas dos prédios de apartamentos, que o protagonista observara no percurso de automóvel, lhe pareceram blocos de tempo cristalizados e apoiados nas estradas, aquela cidade parecia um artificio de Hollywood, com os espaços públicos, arborizados e ajardinadas, numa geometria definitiva, que incluía um porto ladeado por restaurantes e *villas*, num estúdio que se fechava como num retângulo delimitado pelo mar e pela areia branca importada. Com *Noites de Cocaína*, Ballard pretendia simular um futuro em que uma boa parte da população do mundo ocidental estará em férias permanentes, e a restante numa mescla de trabalho e lazer ao ritmo da tecnologia, numa procura de satisfazer todos os desejos, com recurso a drogas e a conflitos psicológicos. Um romance, então, como um laboratório para testar a necessidade e o uso da violência para despertar uma comunidade de 50.000 estrangeiros entediados. Mas o mergulho do protagonista em Estrella del Mar, e um olhar mais detalhado, vai dar a ver um território obcecado pela segurança, com inúmeras câmaras de vigilância, nos espaços públicos e ao redor das habitações, como um estado de máxima segurança, em miniatura. As câmaras do exterior encontravam um reverso espelhado no interior das casas, numa parafernália de ecrãs televisivos, como se os seus habitantes vivessem dentro de um programa de televisão, desligados do mundo exterior, um reino de pesadelo, totalitário e vazio, com ocupantes adormecidos pela monocultura televisiva.

Em tom de policial, Ballard ensaiou a necessidade de violência e de transgressão, como medidas extremas para retirar a comunidade do sonambulismo, e investiu, ao abrigo daquele propósito, em longas sequências de imagens, em que descreveu as personagens como num guião de um filme, no cruzamento de características físicas e *close-ups* de rostos, de gestos e comportamentos que colocam os personagens no presente, na relação com os outros, e com a carga dos acontecimentos passados. Essa violência, para lá da associação ao consumo de drogas e de uma ampla oferta sexual, é intensificada pela importância do simulacro, em sequências encenadas para um público selecionado. Ballard explicitava a nossa necessidade ancestral de envolvimento com ações violentas e exemplificava com a normalização da violência em desportos coletivos e de contacto, que advogavam a importância da violência como um incitador da imaginação e de questionamento das convenções que regulam em demasia o nosso quotidiano. Por isso, o incêndio da Residência dos Hollinger, que trouxera Charles

àquele lugar, é entendido por aquela comunidade como uma tragédia que aproximou aquelas pessoas, da qual todos foram responsáveis, em mais uma poderosa metáfora de Ballard.

A narrativa avança num duelo entre dois personagens, em que Ballard reitera o interesse em cientistas e em rebeldes. O motor da engrenagem, da violência normalizada, que inclui crimes e violações e assassinatos, é Bobby Crawford, um professor de ténis, que emparelha com o Vaughan de *Crash*, como um psicopata benigno, um redentor que ambiciona desmontar o tédio e servir de mensageiro para o leitor, na revelação de uma espécie de verdade. Dr. Sanger, um psiquiatra, é responsabilizado pelo instrutor de ténis pelo adormecimento da população, ao ministrar drogas legais. Mas Sanger, fará também passar ao leitor uma espécie de decifração da mobilização daquela comunidade através do crime e da transgressão, que desse modo permite canalizar as emoções e desentorpecer o sistema nervoso daqueles indivíduos.

O que mais nos interessou filtrar na análise de *Noites de Cocaína*, foram as imagens como possibilidade de não só determinar a narrativa, mas como fatores de transformação do humano e o seu modo de abordagem, dotado de ambiguidade e importância de um desenvolvimento de consciência, numa obra que contribuiu para emparelhar filosoficamente Ballard e Cronenberg. A imagem assomou como protagonista, sob a forma de uma cassete VHS que o protagonista encontrou nos destroços do incêndio, e que continha um filme pornográfico. Esse filme, que estava a ser visionado por uma das vítimas do incêndio durante o evento, tinha interpretes da comunidade e incluía uma violação. Por isso, o conteúdo daquele filme, as suas implicações e simulacros, serviram para aclarar que os personagens e a resolução da narrativa de *Noites de Cocaína* evidenciaram a importância das imagens: são atribuídas às imagens uma iluminação singular, na revelação de um mistério. O epílogo do romance corroborou estas ideias, pois o derradeiro desafio proposto ao protagonista, para resgatar aquelas criaturas mergulhadas num entediante mundo interior, seria fundar um clube de cinema. Mas o conceito não seria a mara partilha de filmes através do seu visionamento, mas antes sugerir que as pessoas poderiam produzir os seus próprios filmes, ao conceberem as suas próprias narrativas, que concretizariam numa gramática de planos abertos, de *close-ups* e de panorâmicas: o cinema deveria ser o modo como vemos o nosso mundo.

Nas entrevistas mantidas principalmente nos anos 1970, Ballard prescrevia a necessidade do visionamento de três ou quatro horas diárias de televisão, de modo a que nos mantivéssemos imbuídos da corrente de consciência debitada pela paisagem dos media. O escritor entendia que esse processo seria uma antecâmara para que, no dobrar do milénio, pudéssemos introduzir estúdios caseiros de televisão, em que nos tornássemos personagens das nossas próprias ficções, numa exaltação de

possibilidades, que poderia combinar as nossas imagens, em contexto mundano e familiar, com um clássico de Hollywood. Essa produção de imagens, desses simulacros no espaço íntimo do domicílio, poderia dissipar a passividade do espectador, contribuir para intensificar a ligação emocional com a nossa história de vida (e da permanente redescoberta com a nossa existência), e dotar-nos de uma desenvoltura moral progressiva, ao normalizar comportamentos entendidos por desviantes, que acederiam, então, a um estatuto benigno, na fronteira da psicopatologia do quotidiano. No entanto, o que ocorreu foi que a televisão se diminuiu, se conformou a um estatuto serviçal do capitalismo e da publicidade, que assim higienizou a sexualidade e a violência, num processo paralelo à adesão a uma vigilância eletrónica, na cedência das nossas imagens e liberdades individuais, entregues ao controlo dos estados e das grandes empresas, como um pesadelo decalcado de *1984* de George Orwell. Nesta narrativa, Ballard definiu um evento no epicentro do desenvolvimento da paisagem dos media: o assassinato de John Kennedy. Se JFK fora uma produção dos media, a sua vida e a sua morte participaram de uma ramificação de ficções, numa conjugação com a publicidade, com um potente apelo emocional, que muito deve ao registo e à reprodução em *continuum* do *filme Zapruder*. Essa génese fundada em imagens em movimento, foi o alicerce para os argumentos de Ballard, esgrimidos nos romances finais, ao apontar o nosso contexto de um mundo aparente pacificado, pronto a corromper por ações violentas sem sentido, que por via disso ascendem como atos significativos, que substituem assim as ações terroristas que advém de uma causa, por norma política.

Reino do Amanhã, o derradeiro romance de Ballard, é protagonizado por Richard Pearson, um publicitário, entretanto desempregado, que chegou a Brooklands, após a morte do pai na sequência de um tiroteio num centro comercial, o Metro-Centre. Uma obra final, em que o escritor se propôs dialogar com as sociedades do subúrbio, um ambiente propenso ao estabelecimento de relações entre consumismo e fascismo, assente também num discurso de imagens publicitárias extremadas e um patriotismo expresso pela violência nos desportos de contacto.

Tal como em *Noites de Cocaína*, o percurso com destino a Brooklands desenhou uma geografia particular, em territórios dependurados na autoestrada (a M25), que definiam o Vale do Tamisa como um extenso reino de imagens, que desaguava no aeroporto de Heathrow: uma paisagem renovada e preenchida de estações de serviço, *retail parks* e painéis publicitários. Como aconteceu em muitos dos seus romances, Ballard elegeu Pearson como o porta-voz da sua ambiguidade, ao denunciar a paisagem caduca de Londres, associada ao sistema de classes saudoso do Império, na apresentação de uma paisagem renovada por um consumismo feroz, que se evidenciava como o sintoma mais latente de uma comunidade entediada e conformista. Dessa paisagem emergia o Metro-Centre, o maior

centro comercial de Brooklands, dotado de uma imponente cúpula em alumínio, a catedral do consumismo que seria uma presença ubíqua no discurso dos personagens e nas descrições do narrador: uma figura arquitetónica altaneira no recorte da silhueta paisagística da cidade, que projetava o centro comercial como uma ameaça permanente, 24 horas por dia, na emissão de uma luz contínua e dominante. Este universo 24/7 e a omnipresença da luz é associado aos ecrãs e aos holofotes dos estádios. Como contraponto a estas paisagens, despontava o autódromo, como uma imagem fantasmática, feita de sombras e materialidade, de odores e rugido dos motores. Sob a superfície da aparentemente pacata e consumista Brooklands, as primeiras incursões do protagonista identificaram a ocultação da ocorrência de motins, com ataques a comunidades emigrantes e a presença icónica de camisolas com a cruz de São Jorge, associada a ações violentas de *hooligans* durante eventos desportivos.

As primeiras referências ao pai do protagonista, um piloto da força aérea reformado, implicam-no com um mundo do passado, com os resíduos dos feitos da técnica, onde os automóveis e os aviões auferiam de um lugar de destaque, numa geografia identitária. O romance será pontuado por tentativas de aproximação a um pai ausente desde a adolescência, que produz claras reverberações com a infância do escritor e a sua vontade de trabalhar a mitologia associada à sua biografia, como o encerramento de uma vereda advinda de *Império do Sol*. Esse afastamento do pai, que o escritor descreveu de forma metafórica na biografia ficcionada do Campo de Lunghua, prolongou-se na falta de auxílio na difícil integração do jovem Ballard em Inglaterra e nas opções que ele tomaria e que nunca debateu com o progenitor. Foi com assombro que Pearson encontrou nos aposentos do pai uma biblioteca e uma indumentária (marcada pela cruz de São Jorge), que remetiam para o movimento fascista de Brooklands. À boleia desse envolvimento do pai naqueles eventos, o protagonista será tentado a brincar com o fogo do consumismo, pondo ao serviço daquele reino o seu passado de publicitário, em mais um laboratório de soluções extremas proposto por Ballard. A figura do cientista foi entregue a Maxted, um psiquiatra, que estabeleceu um paralelo entre o Metro-Centre e o Comício de Nuremberga, em que as ruas onde se marchava outrora, registadas pelas imagens da cineasta Leni Riefenstahl, encontravam uma equivalência nas emissões dos canais de televisão do centro comercial, com as insígnias do regime a serem substituída pelos cartões de cliente. Na compulsão de comprar dos cidadãos, o consumismo já se tinha abeirado do fascismo e apenas faltaria, para cumprir o regime utilitário, encontrar o führer: a figura messiânica que viria do centro comercial, do deserto daquele contexto.

As visitas do protagonista ao Metro-Centre, ao rememorarem a morte do pai, fazem despontar imagens, que são devolvidas do passado como uma ameaça, em sequências que adquirem tons entre o filme negro e o *thriller* conspirativo, a meias com o simulacro, encimado pela posição de *sniper* do atirador, colocado, à espera, numa posição superior e vantajosa sobre o mezanino onde o pai do protagonista fora atingido, convocando a nossa memória da posição de Lee Harvey Oswald relativamente à Praça Dealey, em Dallas. O protagonista-narrador confirmou esta perceção, ao traçar um primeiro retrato de Christie, o putativo atirador, que serviu para o incluir numa genealogia de violência, um lobo solitário, mas também um possível bode expiatório dentro de uma grande conspiração, como Oswald. Pearson, na chegada ao mezanino, descobriu também um estúdio de televisão, com um aparato de câmaras e iluminação: o canal do centro comercial, tinha a ambição de falar sobre temas que interessavam aos seus clientes, como saúde e estilos de vida, incluindo questões políticas, como os pedidos de asilo dos emigrantes, o que concretizou a mescla de imagens e consumo como a ambição de exibir um forte espírito de comunidade.

A miscelânea composta por desporto, luzes, ecrãs e a paisagem dos média substituíra a realidade ou transformara as perceções, na aceção a novas, a definitivas paisagens de violência. O protagonista observou as convocatórias para a violência, à saída dos estádios, sob a forma de punhos que atingiam os tejadilhos dos automóveis, como um chamamento tribal. A retórica consumista apoiava-se, então, em estandartes e *slogans* nacionalistas, em que o rosto de David Cruise despontava como um profeta que estabelecia as coordenadas da religião consumista, e não se coibia de atacar os adversários do Metro-Centre, na insinuação de um conflito cultural, em que o adversário era aproximado à conotação bíblica de diabo. Paulatinamente, aquela comunidade deixou de se reconhecer nas tradicionais figuras eleitas, sendo que os rostos do consumismo se constituíram como os seus únicos representantes, em eventos registados por equipas de câmaras e de luzes apontadas à varanda dos edifícios, declinados dos comícios dos ditadores do século XX.

Da relação criativa entre o publicitário e o apresentador, Cruise mostrou-se como um ator que atrai um realizador ou em encenador, com o desejo de melhorar a sua performance, para a constituição de uma transformação operada por Pearson e pelo seu intérprete: o consumismo evoluiria para a ausência de uma mensagem, num universo 24/7, numa emissão ininterrupta de um programa de televisão por cabo, pois passariam a dispensar-se os *slogans*, para colocar nos consumidores a capacidade de decidir o que pretendiam para as suas compras e para as suas vidas. A promessa de consumismo infinito, esboçada por Pearson, convocava a renovação da paisagem dos media, ao exibir Cruise em *outdoors* e anúncios de televisão, caracterizado como uma personagem acossada e de temperamento

imprevisível, com planos apertados de um rosto que oscilava entre expressões de uma criatura taciturna, obcecada ou furiosa, capturado de um filme de gângsteres e a participar de uma narrativa sempre dependurada no capital de imagens herdado de Hollywood. Estas campanhas atualizavam a conceção de Marshall McLuhan, de que o meio é a mensagem, ao não publicitarem nenhum produto, mas antes o seu protagonista e a sua imagem depravada. O sucesso destas campanhas publicitárias produziu não só um apelo crescente ao consumo, mas também o despontar de uma asa política, que não dependia de nenhum manifesto programático, nem acenava com promessas, mas que já começara a eleger os seus candidatos para órgãos de representação locais. A ambiguidade do escritor equivale-se à ambiguidade do seu protagonista, que enquanto executava o seu ofício de publicitário com esmero, começara a explicitar na narração a consciência das ações racistas associadas àquela transformação da comunidade, decretada pelo centro comercial. É um jogo perigoso, o de um protagonista contaminado por um otimismo, na vontade de abraçar a mudança, como um cientista no laboratório à espera de boas notícias.

Algumas das porções de *Reino do Amanhã* mais relevantes para esta investigação, incorporam os simulacros associados ao Metro-Centre, especialmente intensificados pelos diretos para a televisão, envoltos numa estética de vídeo publicitário, assegurados pela difusão do canal do centro-comercial. É recorrente a colocação dos protagonistas a dirigirem-se para à câmara para emitir uma mensagem, a identificar os inimigos, numa linguagem de guerra para defender o centro comercial. Em cenários em que se intensificava a presença ostensivas de imagens de helicópteros, o inseto mecânico e perigoso, associado à violência, à guerra e à morte, aquele conjunto de acontecimentos, fortemente iluminadas por projetores, era visto como mais uma oportunidade de gerar imagens transformadoras, de fortalecer o consumismo através dos diretos televisivos, capazes de operar milagres.

A escrita dos romances que compõem a período "Violência de Lazer" estabeleceu-se em paralelo com a imagem-chave do 11 de Setembro de 2001 e a consequente Guerra no Iraque, em 2003. E, por entre essas imagens de violência, o consumismo constituía-se como a ideologia dominante. Ballard, que sempre dedicou um papel relevante na sua literatura aos líderes políticos e ao seu relevo na paisagem dos media, referiu-se várias vezes a Tony Blair (primeiro ministro britânico neste contexto) como um personagem, um ator performático, com postura de líder de uma comunidade religiosa e disponível para trabalhar as perceções da verdade, como um publicitário. O escritor encontrou em Blair, e noutros líderes contemporâneos, claras afinidades com os métodos dos regimes totalitários do século XX, designadamente no apelo emocional das populações, nesse arregimentar, em algo que Ballard já identificara nas imagens de campanha de Reagan e numa genealogia que começara em

Mussolini, na sua marcha sobre Roma, onde se poderia ler nas tarjas que o cinema era a arma mais forte.

Como sucedera em *Noites de Cocaína*, os acontecimentos de Brooklands acedem ao estatuto de conspiração partilhada por toda a comunidade e, mais uma vez, as imagens são reveladoras e decisivas para aceder às metáforas de *Reino do Amanhã*. Este reino de simulacros é um contexto privilegiado de analisar a problemática das imagens. O primeiro atentado ao Metro-Centro fora empreendido por um conjunto de personalidades influentes daquela comunidade, que estavam inquietos com a crescente hegemonia do mundo do consumo associado à violência. Mas essa intervenção, não estancou o problema, só tornou o contexto mais problemático e perigoso. Essa aparente benevolência encontra um paralelo no modo como por vezes se procura intervir na difusão de imagens, designadamente de conteúdo violento, negando a herança antropológica da violência, através da repressão institucionalizada pelos media. A literatura e o discurso de Ballard emitiram avisos, sem desvendar respostas, numa saudável ambiguidade, que está mais interessada em lançar desafios morais e éticos ao leitor, que promovam uma superior consciencialização destas problemáticas.

Em suma, poderíamos associar três datas e três imagens a cada uma das partes desta narrativa, que entregamos à análise da obra de Ballard, numa história de violência: o clarão da bomba atómica no Verão de 1945, do ponto de vista de Xangai, uma radiação estética projetada na Infância na Guerra para o eclodir de uma obra literária; o plano-sequência registado por Abraham Zapruder em Dallas, em Novembro de 1963, na rodagem do assassinato de um Presidente, como um acontecimento germinador da Paisagem dos Media; e os aviões que atravessaram e derrubaram as torres do World Trade Center, em Nova Iorque, em setembro de 2001, como uma bolha de violência que estoirou, insondável, uma Violência de Lazer.

Na segunda parte desta tese, começamos por estabelecer o contexto, o do pós-guerra, que proliferou na quantidade e importância das imagens, ao qual juntamos um conjunto de autores, como um manual de interpretação e análise de obras cinematográficas, com o objetivo de produzir um conjunto de textos que declinavam os temas e as tensões que coaptamos da obra de Ballard.

Da adaptação de *Império do Sol*, por Steven Spielberg, destacamos a capacidade do cineasta em encontrar correspondências com as paisagens de Ballard, ao multiplicar e sobrepor ecrãs, do ponto de vista dos automóveis ou das janelas do quarto do protagonista. O filme também dá a ver o conceito de paisagem dos media, da propaganda e da publicidade, numa Xangai dominada pelas alegorias de Hollywood, ao colocar Jim na base de um plano dominado pela escada de um *outdoor* de *Gone With the Wind*. Enquanto observamos a admiração de Jim pela bravura dos japoneses, que se estende ao

seu equipamento de guerra, num elogio à potência da máquina, acedemos à descoberta do mundo pelo olhar de uma criança. Um dos temas do filme, intensificado por Ballard ter removido os seus pais do campo de Lunghua no romance, é o da conquista da autonomia da criança, que estabeleceu o filme como um dos mais relevantes títulos do catálogo do cinema dedicado à infância. A adaptação de Spielberg também confirmou *Império do Sol* como a prequela da obra de Ballard, ao explicitar-lhe os temas e o vocabulário, no elogio à América como território do futuro e à aviação como trilho privilegiado para a imaginação. O filme é também eficaz na forma como derrete o conceito de tempo, ao concretizar enquadramentos que sobrepõem camadas, justaposições de eventos e objetos do passado, presente e futuro. Instruído pelo romance, o protagonista recusa o sentimentalismo e o triunfo associado aos épicos de guerra, explicitando uma catarse dos acontecimentos vividos, uma tentativa de resolver as memórias e escapar a arrependimentos, de expor e ler esses eventos com outra luz, instrutiva e bela.

Dois filmes de Robert Altman permitiram traçar conformidades entre estrelas de Hollywood e figuras políticas relevantes, dentro da paisagem dos media: *The James Dean Story* e *Secret Honor*. O filme de Altman sobre o percurso de James Dean é particularmente notável na sequência em que documenta a estreia de *Giant*, o filme póstumo do ator. Aquela sala de cinema abriu-se numa catedral a céu aberto, tomada por uma multidão de fiéis em delírio, um brado de gritos e gargalhadas, como uma celebração de umas exéquias estendidas por um ano, a contar da morte do ator numa colisão de dois automóveis, quando Dean conduzia o seu Porsche 550 Spyder num solitário troço de estrada de duas faixas na Califórnia. Uma colisão, então, que cimentou o acidente de automóvel como algo fertilizante, na criação de um mito, em cima das cinzas de um semideus, conforme o enunciado de Ballard em *Crash*. O subtítulo de *Secret Honor* – um mito político -, antecipa um simulacro da atuação de um político, Richard Nixon (por Philip Baker Hall), espécie de arquirrival de John Kennedy. A gramática de Altman acompanha os movimentos ferozes e as mudanças de tom de Nixon, para depois o replicar em todos os monitores, com alterações subtis nos enquadramentos, através da montagem ou de *zooms* vagarosos. A constante presença dos monitores permite, em simultâneo, a variação de pontos de vista, de ângulos, mas também a indicação de que as câmaras, as imagens, cercam os mitos da América, passam a constituir a sua verdade, numa sobreposição de ficções. Em *James Dean Story*, uma lenda, um jovem idolatrado, morto na aceleração da juventude, projetava-se para sempre no firmamento dos ecrãs; em *Secret Honor***,** um homem caduco, derrotado, humilhado e corrupto projeta-nos o seu interior caótico, que a princípio pode causar repulsa, mas em que se destapa uma possibilidade de revelação da natureza humana, como Altman também procurara na biografia de Dean.

Em dois exemplares impregnados da estética do "cinema direto", num paralelo com as evidências dos dois filmes de Altman, *Primary* e *Gimme Shelter* emparelham a obsessão do público, a atração pelas imagens projetadas por John Kennedy e pelos Rolling Stones, respetivamente. Em *Primary*, Kennedy desponta várias vezes no primeiro plano de uma multidão audível e em êxtase, seguido por uma câmara móvel e próxima, na participação da construção de um mito, em algo análogo às aparições de uma estrela de Hollywood ou de um músico popular. A câmara detém-se amiúde no rosto de Kennedy, um rosto empático com a audiência, que passava a mensagem com uma clareza emotiva, um rosto que vendia, como uma marca publicitária do sucesso americano. O lugar privilegiado de *Gimme Shelter* foi o recinto de Altamont, que em dezembro de 1969 assinalaria o fim da digressão americana dos Rolling Stones, em evento anunciado como a grande festa de 1969 e que se transformaria no fim de festa de um tempo. Em *Primary* tínhamos gradações de cinzentos enquanto que em *Gimme Shelter* as imagens apresentam uma paleta de cores abertas e vistosas. A ascensão de Kennedy fora assinalada pelo protótipo do "cinema direto", que aqui ganha escala, mas que preserva a disponibilidade para registar o que está a acontecer, em detrimento da narração e outras muletas, numa diversidade de enquadramentos, de câmaras em movimento, desde planos abertos sobre a multidão até aos *close-ups* de rostos dos músicos e dos espectadores, de escaramuças entre o público, que fará de Altamont um testemunho do *rock n' roll* como uma insinuação tribal de apelo à violência: o sexo e a violência, mediados pela música popular, foram as grandes expressões daquela época. Numa simulação do que poderia ser audível no palco, começáramos por aceder a pequenos ruídos que subiam de tom, como uma ameaça, um eco das escaramuças nem sempre identificáveis nas imagens e que nos preparam para um acontecimento, que se concretizou como um excerto de filme de terror, que terminaria com uma morte, uma das mortes que, além de se tratarem de acontecimentos públicos traumáticos, foram problematizadas pelo seu registo através das imagens, num prenúncio de uma hiper-realidade.

Em *JFK*, Oliver Stone encaixou entre os planos do *filme Zapruder*, outras imagens em movimento, de lugares em volta da Dealey Plaza, imagens novas como se fossem imagens de arquivo. Se estas imagens patenteiam o contexto, da hostilidade que esperava Kennedy em Dallas, também servem de premissa estética, do elogio da montagem. O que esta conceção de montagem enunciou é que não existe fratura entre ficção e a realidade: na América os arquivos e as narrativas coabitam. O registo de Abraham Zapruder é apresentado em *JFK* como uma das personagens, uma matéria preciosa, que a Comissão Warren já capturara ao remontar o filme, ao eliminar alguns planos com a justificação de que seriam demasiado violentos; no entanto, o propósito terá sido o de fundamentar a impossibilidade

de conspiração, para atribuir a responsabilidade a Oswald, e para fundamentar, neste contexto, a teoria da bala mágica, a que várias vezes *JFK* se refere como um pináculo dentro da grande ficção que o relatório da comissão constituíra. Numa incessante combinação de imagens, distribuídas pela presença ostensiva de ecrãs, Stone expôs o direto para a televisão como uma fórmula transformadora que espoleta narrativas enquanto problematiza esses eventos, que se abeiram de ficções filtradas pelo *médium*, numa epopeia destinada a alimentar a paisagem dos media.

O assassinato de John Kennedy é também o assunto de *Winter Kills*, que replicou sob a forma de simulacros aquele evento fulcral, que se constituiu como uma espécie de buraco negro, que tudo suga e sobre o qual nenhuma luz é suficiente para que seja atravessado, para aclarar a grande conspiração. No entanto, a parte mais significativa do filme é a apresentação de uma infraestrutura de vigilância, gerida pelo personagem de Anthony Perkins, assente num conjunto de satélites, que monitorizam negócios e todo o tido de atividades, incluindo as guerras e os testes nucleares. Este *big brother* orwelliano centrava-se numa torre de vigia, uma bateria interminável de monitores e gravadores de som, que anteciparam o mundo 24/7 e a obsessão pelo controlo e vigilância, exposto na fase derradeira da obra de Ballard. *Winter Kills* procurou demonstrar que é quase inútil perseguir entidades responsáveis por estas conspirações, bem como os vigilantes destes sistemas, pois a paisagem dos media concentrou um poder de tal magnitude que passou a estar para lá de qualquer barragem: aquele grande *voyeur* é autónomo, é um olhar que controla o mundo.

Para adaptar *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Weiss utilizou a edição revista, anotada e ilustrada da coleção da RE/Search, como se fosse um guião pronto a filmar, respeitando a estrutura em capítulos e uma narrativa assente em descrições de paisagens, de arquitetura e de geometrias, que caracterizam psicologicamente as personagens. O cineasta desenvolveu o filme para o encaixar na categoria da simulação, deixando ao envolvimento do espectador a resolução de várias questões e descontinuidades levantadas pela narrativa. O fator transgressão também é evocado, na apresentação de um cientista que usou de forma autista e sem autorização recursos e pessoas do Instituto onde trabalhava. O filme também satirizou a paisagem dos media ao adiantar o carácter chocante de algumas imagens, que por razões educativas a realização afirma não ter censurado, numa clara influência da obra de Gualtiero Jacopetti e do seu projeto Mondo Films, uma versão muito particular de *exploitation* pontuada por simulacros. A intriga do filme é literalmente uma intriga da mente, desse mundo interior à procura de conferir, de dar a ver, novos significados ao mundo, na procura do protagonista de desencriptar um mundo codificado, assente num fluxo de narrativas, vindas da televisão, da publicidade e do cinema. *The Atrocity Exhibition* povoa os planos de pontes, edifícios em altura e parques de estacionamento,

num elogio do mundo moderno e das conquistas do humano, da técnica e da máquina, mas que revela também uma exposição das suas debilidades e perturbações, da necessidade de uma afinação contínua, do estudo e ajuste das geometrias, para uma posterior racionalização, que possa converter estas paisagens em novas perversões que alimentem as nossas fantasias.

Elegemos Paul Schrader como um dos principais cronistas da América da década de 1970, através de três filmes que escreveu: *Yakuza*, *Taxi Driver* e *Rolling Thunder*. Em *Yakuza* a relação entre dois homens, um norte-americano e um japonês, evocou a segunda grande guerra e duas culturas que partilhavam a violência como um pesado fardo, exercido de modos distintos, a nipónica mais íntima, a americana mais explosiva. Só um vínculo peculiar permitiu refrear os fantasmas erguidos entre aqueles homens pelo deflagrar da bomba atómica, sobre Hiroxima e Nagasaki. Se em *Yakuza* o Vietname é a surdina de um conflito latente, em *Taxi Driver* é o assunto, o sintoma de uma guerra televisionada e traumática. Travis, interpretado por Robert De Niro, na impossibilidade de se integrar no caldeirão multirracial e violento de New York, repleto de criaturas que ele não compreende, iniciou um programa de exercício para voltar à forma, na vontade de regressar à selva do Vietname. Scorsese juntou naquele palco os traumas, do Vietname e dos mártires assassinados, com John Kennedy à cabeça, ao evocar numa sequência o plano do ponto de vista do *sniper* e numa outra ao colocar De Niro na tentativa frustrada de Travis assassinar Charles Palantine, um senador que se candidatava às Primárias do Partido Democrata. O guião de Schrader proporcionou ao protagonista e ao cristão Scorsese uma possibilidade de redenção para o protagonista De Niro, na salvação de Jodie Foster, uma prostituta adolescente explorada por Harvey Keitel. *Rolling Thunder* encontrou, no Verão de 1973, o regresso do Major Charles Rane ao Texas, depois de sete anos no Vietname, incluído seis meses sob cativeiro e tortura. Se o militar recebeu condecorações e outras honras, também o esperava uma esposa que se ligara a outro homem, e um filho que não o reconhecia. O protagonista, interpretado por William Devane, seguiu, então, o mesmo itinerário de Travis e passou a exercitar-se para uma guerra ainda desconhecida, onde se incluía a compra de armas de fogo, que veremos dispostas num lençol preto, num plano em tudo idêntico ao que viramos em *Taxi Driver*. Quando o protagonista começou a preparar a caçada, para a qual convocou o seu sargento dos anos do Vietname, recordamo-nos do início do filme, da primeira ação do Major quando chegou a casa e cuidou com esmero de uma espingarda que o filho lhe oferecera como presente de boas vindas à América. Tal como em *Yakuza*, Schrader quer falar-nos da herança da violência e da sua representação, como uma condição cultural da nação americana.

Convocamos *Mondo Cane*, um dos primeiros exemplares da série Mondo Filmes produzida por Gualtiero Jacopetti e que se constituiu como uma atração fervorosa para um público europeu urbano na década de 1960, numa admiração também partilhada por Ballard. Estes "shockumentary", integravam imagens que remetiam para uma violência primitivista, assente muitas vezes em encenações, numa ironia que encontrava espectadores disponíveis, como uma participação catártica no vendaval de imagens violentas expelidas pela paisagem dos media. O escritor entendia que *Mondo Cane* respondia a uma necessidade do público por algo autêntico, nem que para tal tivessem um real falsificado de execuções, procissões com autoflagelação e autopsias. Uma das paixões de Jacopetti, as viagens para lugares inóspitos e longínquos, em particular para a África ancestral e as ilhas do Pacífico sul, seriam um dos eixos privilegiados da série Mondo Films, no contraponto com o mundo ocidental e a sua conceção de progresso. A relação intrínseca do mundo e da violência com as imagens produzidas, é projetada em *Mondo Cane*, que se assume como um objeto estético que evidencia a obrigatoriedade, a importância de mostrar essas imagens e de as discutir, como parte da vontade indomável de contar histórias, de documentar os ritos de tradições milenares, de representação do humano através de símbolos e cifras. Os filmes e principalmente o modo como os espectadores se relacionavam com eles, indiferentes à hostilidade de uma parte da crítica, demonstrava a necessidade da condução da violência para canais saudáveis, como parte de uma transformação social e política.

Haskell Wexler denominou o seu filme *Medium Cool*, numa clara evocação de Marshall McLuhan e do seu entendimento dos media como a extensão do homem mais relevante naquela época. Há várias sequências que colocam as imagens e os seus significados dentro do tempo e do mundo dos personagens, intensificado pelo filme ter como personagens repórteres de imagem, que são assim forçados a vincularem-se com as imagens e com as emoções que as mesmas aditam. *Medium Cool* espraia-se como um documento de estética, num ritmo notável, de movimentos de câmara e do registo do som, em que a câmara se transforma numa arma dentro do conflito, com o predomínio dos planos fechados a colocarem a câmara em risco de ser engolida pelo tumulto, a participar da ação, como um instrumento privilegiado de violência. Apesar de se apresentar com uma narrativa, vinculada a uma ficção, o filme assentou nas coordenadas do cinema direto, mas dotado com uma ambiguidade que lhe permitiu participar na encenação dos conflitos, um simulacro sempre a recordar-nos que a câmara é uma arma, o que será extremado em planos onde a câmara assomou como um *sniper*, num angulo picado sobre o palco da política. *Medium Cool* expôs uma nação dividida, brancos e negros, homens e mulheres, citadinos e rurais, como uma reverberação de uma História feita de violência na expansão dolorosa da América, com essas divisões a acentuarem-se nas manifestações representativas dos

movimentos *hippie*, da contracultura e da rejeição pela Guerra no Vietname, com espaço para os mártires daquele tempo, os irmãos Kennedy e o reverendo Luther King, em cortejos assentes num aparato de câmaras apontadas a um circo de horror, em mais um episódio de uma *soap opera* escrita para a televisão, um drama sem catarse à vista.

Uptight tem evidentes paralelos com *Medium Cool*, no enunciar de uma narrativa sustentada em acontecimentos e imagens reais, mas também na demonstração do médium televisivo como um braço do humano, uma extensão dos seus traumas e das suas histórias. A partir do assassinato e do cortejo fúnebre de Martin Luther King, o filme apresenta-se como uma catarse feita em cima das convulsões sociais na nação americana, resultado de forças contrárias no progresso da conquista de liberdades individuais, designadamente da comunidade afroamericana. Abundam os planos em que são enquadradas pessoas com uma câmara de filmar ou de fotografar, promovendo uma clara associação de uma história de violência e de racismo com a captação e a difusão de imagens, tomando a câmara como uma extensão do homem, um meio como uma arma para perpetrar os seus crimes. Mesmo que assentes em registos, já não são apenas imagens de conteúdo documental, a mediação televisiva perverteu-as em outra coisa, numa espécie de ópera, em que o discurso de King participa de um esboço de um guião ficcional destinado a produzir uma comoção no espectador, a partir de um trauma coletivo.

O ponto de partida da adaptação de *O Coração das Trevas*, em *Apocalypse Now*, na missão do tenente Willard de liquidar Kurtz e as suas operações marginais à Guerra do Vietname, fede a conspiração, e insere-se na narrativa da América saída daquela hora do almoço na Dealey Plaza em Dallas, das mortes dos Kennedy e do reverendo Luther King, e que confluiria no abalo do edifício democrático, no caso Watergate. Coppola levou literalmente a guerra, e a destruição, a extensas parcelas das Filipinas, o território escolhido para a rodagem devido às semelhanças com a paisagem do Vietname. Uma porção de floresta foi efetivamente destruída pelas chamas, pelo simulacro de napalm lançado pelos helicópteros comandados pela indústria de Hollywood. O helicóptero, como vimos em várias paisagens ballardianas, é o ícone da guerra: a sua constante presença, o som das hélices, o fumo a negro com tons de vermelho, são metáforas de destruição. O documentário realizado por Eleanor, mulher de Coppola, *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, aclarou a viagem interior do cineasta, o seu medo de falhar. Ao esperar que *Apocalypse Now* iluminasse os factos, enquanto estava permanentemente a ansiar o desastre da rodagem, que só poderia resolver com o seu suicídio, o cineasta esteve muito próximo do protagonista de *The Atrocity Exhibition* e do seu projeto científico que promovia simulacros para melhor entender os traumas, os pessoais e os de uma época. Coppola

transformou, assim, o trauma coletivo dos americanos – o Vietname – no seu trauma particular, para o qual convocou todas as ajudas, no convite para que os atores trouxessem as suas vidas, o seu mundo interior e as suas fragilidades para o filme.

David Lynch escolheu contar a história de Hollywood a partir de Mulholland Drive: uma estrada de 80 quilómetros, ponto privilegiado de observação de narrativas, episódios e identidades, fantasias e fantasmas que se confundem, ambições e memórias, controlo e transgressões, que rebentam muitas vezes numa violência insuportável. *Mulholland Drive* para além de promover uma circulação de ficções, que ameaçam sobrepor-se à realidade das personagens, constitui-se como um documentário alternativo à história de Hollywood. Los Angeles é apresentada em alternância, ora pontuada pelas palmeiras e pelo sol da Califórnia, ora pelos fantasmas e pelos pesadelos ocultos pela indústria dos sonhos. A dupla de protagonistas femininas, Betty e Rita, uma jovem loira que ambicionava triunfar em Hollywood e uma mulher morena sem memória e identidade, são essas duas faces daquele lugar: a solar e a noturna, a inocência que deseja a corrupção. O personagem do realizador proporcionou o aclarar de um dos temas fundamentais da história de Hollywood: o controlo dos filmes, a integridade artística das obras, a tentativa de impor uma autoria. *Mulholland Drive* fez também o elogio do simulacro e do artifício, como sendo a essência do mistério das imagens de Hollywood. Através do empilhamento de enigmas, que conduzem grande parte dos espectadores à procura de explicações da trama e das direções destas estradas, o cineasta forçou o despontar de um outro espectador, disponível para deambular pela sala de espelhos, para um jogo irónico e denso, mas que seria recompensado com um conjunto amplo de significados e significações, de leituras tão provocantes quanto cristalinas, recorrendo à habitual gramática de Lynch: oscilações de ritmo, divagações da narrativa, ausência de realismo nos diálogos e explosões inusitadas de violência. Este atalho para a história de Hollywood conduziu a um mergulho numa espécie de buraco negro, uma toca de coelho: no interior, o cheiro a morte pressagiou um corpo enroscado numa cama, envolto na penumbra, numa forma que replicava o cadáver de Marilyn Monroe, quando foi encontrado e fotografado pela polícia, na madrugada de 5 de agosto de 1962. *Mulholland Drive* é pautado pelas aparições de uma estranha criatura, que conhece o lugar do depósito de pesadelos de muitas estrelas de Hollywood, e que lança uma luz por entre o negrume e os vapores de morte, como um requiem que nos impede de olvidarmos Marilyn e o seu trauma. O trauma coletivo de uma morte por decifrar.

A Star is Born e *New York, New York* são dois filmes que recorreram aos artifícios de Hollywood para proporcionarem ao espectador o acesso a uma verdade, na expressão da condição humana dos protagonistas. São obras, a primeira dentro da Hollywood clássica e a segunda de uma Nova Hollywood

que homenageava o sistema de estúdios, que proporcionavam uma porosidade, um dentro e fora: os bastidores da realidade e o palco da imitação da vida, luz e sombras, êxito e ruína, elegias que também documentavam Hollywood, como *Mulholland Drive*. Os temas cantados, por Judy Garland em *A Star is Born* e por Liza Minnelli em *New York New York*, são como oráculos da narrativa, contaminados, por vezes, pela biografia das atrizes. *A Star is Born* também convocou em várias sequências o percurso problemático de Garland dentro de Hollywood, na dificuldade em impor-se num tempo dominado pelo *star system*, em que a atriz se via sempre diminuída: um patinho feio, de baixa estatura e com problemas de peso, a quem Louis B. Mayer apelidava carinhosamente de pequenina corcunda, com frequentes colapsos nervosos e algumas tentativas de suicídio, que a levavam a faltar às rodagens e com consequentes substituições em vários filmes. *New York, New York* nasceu da obsessão de Martin Scorsese em rodar nos estúdios da MGM, mas também em ocupar os estúdios de produção usados por Vincente Minnelli, como uma ode aos musicais do cineasta, numa vontade de possessão desses elementos que o cineasta estendeu a Liza Minnelli, filha de Vincente e Judy Garland, como um produto do cinema clássico. Scorsese e a sua equipa olharam para o estúdio como uma gigante caixa negra, a preencher de ideias, numa realidade paralela, produzida por um fora de campo, imerso em dispositivos de luzes e de gruas que moviam câmaras enormes. Mas foi dentro desta parafernália que *New York, New York* e *A Star is Born*, apesar da abstração do estúdio, aliás devido à tensão de toda essa maquinaria que compunha os planos, combinada com os diálogos apontados às disputas dos casais, que várias sequências resultam num dos exemplos maiores da ficção, quando o invisível, como uma extração das emoções dos personagens, se revela, muitas vezes em transições bruscas entre o dentro e fora, paroxismos como uma ópera, em que no artifício se revela a verdade. Os dois filmes continuam vivos, sendo poderosas metáforas, testemunhos do modo de representação dos grandes estúdios, de atores e outros profissionais sob contrato, imersos numa ilusão que criava mundos e identidades, que oferecia celebridade, para depois ofuscar, pois enquanto uns ascendiam, outros eram abatidos.

Lolita, filme de Stanley Kubrick, que adaptou o romance de Vladimir Nabokov, revelou-se um objeto exemplar, no que insinua ao invés de mostrar, no que codifica ao invés de exibir, no emergir de uma espécie de bailado entre a leitura do livro e o filme, nas ligações que um e outro facilitam entre a moral e a linguagem do cinema. O britânico James Mason, que protagonizara *A Star is Born*, corrosivo e melancólico retrato de Hollywood, interpretou Humbert, ao qual associou o perfil fleumático do ator, que facilitou a sua deslocação do modo de viver americano, da sua moral e das suas convenções. O diário escrito pelo protagonista condicionou a narrativa e o destino dos personagens, ao impor a importância das palavras e da Literatura como o barómetro da moral, na perspetiva de Humbert,

representante de um mundo antigo (o europeu), perante o admirável mundo novo da América, assente nos vértices da moral, do credo e da violência. Um caso exemplar surgiu na sequência que juntou na cama os recém-casados Charlotte e Humbert. A aparência de volúpia só subsiste pois Humbert beijou a mãe enquanto olhava o retrato da filha, a adolescente Lolita. Devido à reputação do romance e a cenas como esta, o filme foi condenado pela Igreja Católica, o que forçou um atraso da estreia de seis meses. Kubrick, numa nova montagem para validar a distribuição, limitou o número de vezes que Humbert mirava o retrato de Lolita enquanto estava na cama com a esposa. O filme ocultou a minúcia das descrições do romance e colocou o assunto como um subtexto, encontrado na riqueza e significação das imagens, das ações e motivações das personagens. Enquanto Humbert associava o papel de transgressor de pai ao de amante de Lolita, as extensas viagens do casal possibilitavam um retrato da América mediado pelos gostos da adolescente, na música, na publicidade e nas revistas de cinema, num tempo em que o automóvel garantia a liberdade de atravessar o tempo e o espaço, sendo assim contemporâneo dos mecanismos do cinema e das suas possibilidades. Se o livro testou o leitor com o insinuar declarado de Lolita, o filme utilizou o equilíbrio de poderes entre Humbert e Lolita, para desenhar uma jovem rapariga sedutora, que mais uma vez projetava uma sociedade hipócrita e voyeurista, numa viagem pela moral da América.

A segunda parte desta tese fechou com a análise de *Natural Born Killers*, em que Oliver Stone atualizou *JFK*, transpondo-o da década de 1960 para os anos 1990, ainda com a câmara de cinema como o revelador da violência da América. O cineasta assumiu o filme como um diálogo com a violência, como um dos eixos motores do mapa da América, uma herança patológica, que identificava no humano um instinto primitivo, uma predisposição para comportamentos violentos e psicopatologias associadas. A América, como relatou Ballard, era um território exemplar, numa sociedade absorvida pela comunicação e pelo poder das imagens, pela paisagem dos media: no contexto de *JFK* o médium televisivo era a peça central dos lares americanos, sendo que em *Natural Born Killers* estávamos na era do *videoclip*, dos tempos áureos da linguagem MTV, em que as imagens suportavam uma narrativa de três ou quatro minutos, a duração de um tema musical. *Natural Born Killers*, então, como uma sequela de *JFK*, ao renovar a tradição do *western*, das suas paisagens de violência, que projetaram Billy The Kid, Jesse James e todos os outros assassinos violentos, heróis inúmeras vezes revisitados pelo Cinema, que aqui se materializam em ícones, se fazem imagem, em Mickey (Woody Harrelson) e Mallory (Juliette Lewis). A violência surge associada a uma indistinção entre paisagens reais e ficcionadas, um *continuum* de imagens, um cerco de monitores, num universo 24/7, onde os protagonistas se afirmam porta-vozes das ideias de Oliver Stone, um reino animal em que as criaturas

não se libertam da sombra do homicídio. Tal como discorria do visionamento de *JFK*, há uma predileção para a importância do direto televisivo, na obsessão do registo destes acontecimentos e na sua difusão em direto nos ecrãs, como se isso lhes conferisse uma importância decisiva; ou por outro lado, como se a inexistência das imagens esvaziasse de sentido esses eventos, os empurrasse para o oblívio. Identificamos uma notória continuidade estética que transitou de *JFK*, na perversidade atribuída às reconstituições e na ideia de *zapping* infernal e sarcástico, com a montagem a reincidir como um instigador de ângulos distorcidos (a evidenciar a distorção psicológica dos personagens, das suas intenções e ações) e de câmara ao ombro, de planos de curtíssima duração e quase esvaziados de relevância, assemblados com escalas mais abertas no espaço e na profundidade de campo, mas que, tal como a estética da MTV, assumia o *close-up* como uma espécie de plano charneira da narrativa, a que se volta recorrentemente. Numa relação peculiar com os musicais e a Hollywood de *A Star is Born* e *New York, Nem York*, o filme de Stone fez um uso abundante da música popular e da sua interceção com as imagens. São escassas as imagens que não se revestem de música, com uma intencionalidade notável nas associações, uma permanente tecedura, que colocava os personagens a existirem dentro do significado das letras e do ritmo das canções. O uso abundante de música, muitas vezes diegética, enrolou-a com as imagens, insinuando um acelerador da dicotomia sexo-violência, com os personagens a apropriam-se das canções, tal como o filme as integrava e as entrelaçava com a sonoplastia, que resultava num ritmo tribal que embalava a concretização da violência. Desde o genérico inicial que *Natural Born Killers* apontou a definição da América como um mapa de simulacros numa história de violência, numa assemblagem de imagens e de lugares impregnados de ficção, que conduziu à conceção de mitos, de ícones com um alcance quase religioso, como Ballard nos demonstrou em *Olá, América*. Num percurso que procurava sair das grandes cidades, numa América do fim do século XX, mas ainda conectada com o território do século anterior, saído da Guerra Civil e sustentado nos códigos do *western*, na lenta imposição das premissas da lei e da ordem, uma narrativa que traduz, então, com ambiguidade, uma vontade libertária, em que um descapotável pode atravessar um imenso continente, como o cavalo fazia, e depois o cavalo de ferro, na expansão para oeste que as imagens da história do cinema documentaram.

A terceira parte desta tese começou por validar as afinidades entre Ballard e Cronenberg, na perspetiva evolucionista conferida pelo pensamento de Henri Bergson, designadamente através da obra *A Evolução Criadora*. Bergson defendia como imprescindível à evolução do humano a sua permanente renovação e transformação, em algo que os protagonistas do escritor e cineasta estudados estabeleceram como uma obsessão, mesmo que essas transmutações, dentro do laboratório das obras

de um e do outro, sejam muitas vezes revestidas de insucesso, que nem por isso irá tolher as ambições destes personagens, muitas vezes investidos de profissões conectadas com a ciência. Nesta evolução em movimento e sempre imperfeita, também se definem como eixo as relações entre a inteligência e o instinto. Em algo que podemos discernir nas ambições dos personagens de Ballard, e também de Cronenberg, apesar da tentação de valorizarmos a inteligência em detrimento do instinto, na distinção do humano dentro do mundo animal, esses personagens alinham no pensamento de Bergson, ao investirem no apelo ao instinto que pressupõe um conhecimento vívido e armazenado no inconsciente, que contrasta com a inteligência, traduzível num conhecimento mais pensado, do domínio do consciente. Em algo que se conecta com a valorização do instinto, estes personagens também desconfiam da linguagem, nas conceções de Marshall McLuhan, que atualizou Bergson, no sentido em que linguagem é uma tecnologia humana que enfraqueceu e reduziu os valores do inconsciente coletivo.

Os primeiros filmes de David Cronenberg, duas curtas metragens (*Transfer* e *From The Drain*) e duas longas peculiares (*Stereo* e *Crimes of the Future*), lançaram pistas bastante sólidas do que seria a sua obra, que nos propusemos analisar até à adaptação de *Crash*. Estes filmes instalaram a obra num território da ciência, com personagens cientistas, entregues a experiências, dentro de um laboratório imune a implicações de ordem social, cultural ou política. As duas longas partilharam um tema que pontuará as preocupações do cineasta, designadamente no desenvolvimento de uma consciente exploração da sexualidade, aqui numa relação com a espacialidade, a geometria e a arquitetura, que despontavam como uma metáfora das convenções da Toronto da década de 1950, que oprimia a energia sexual. Com meios técnicos ainda frágeis, o cineasta não pôde assegurar a captação de som durante a rodagem, pelo que construiu as bandas sonoras durante a montagem, o que intensificou o discurso laboratorial destas abordagens, em experiências que tratam o humano como uma substância sujeita à experimentação, maleável, transformável, na introdução, por exemplo, de capacidades telepáticas associadas a uma maior fluidez dos corpos e da atividade sexual. Estes dois filmes também introduziram as instituições associadas à ciência como habitat privilegiado da obra de Cronenberg, sendo que estas instituições procuram uma transformação orientada pela ciência, que por vezes sai fora do seu controlo, provocando danos e a morte, sem que os protagonistas-cientistas o prevejam e desejem. *Crimes of the Future* também lançou o tema dos cancros criativos, que atravessará grande parte dos filmes do cineasta, na procura de evidenciar que o corpo é a nossa única realidade: órgãos misteriosos, criados pelo organismo, posteriormente mais complexos, únicos e aparentemente sem função, que assim que eram removidos, o corpo substituía-os por outros, como uma galáxia em

permanente renovação. O conceito espoletado em *Crimes of the Future* tornar-se-ia o assunto de um filme com o mesmo título, estreado em 2022, numa explanação que associava criação científica e arte, com o corpo do protagonista transformado num *work in progress*, de cancros criativos suscitados pela motivação artística e o seu livre arbítrio, que convertiam o seu corpo, aquando da remoção dos órgãos, numa instalação pública, estabelecida num espaço hibrido, entre a clínica e a galeria de arte.

Num paralelo com *Arranha-Céus* de Ballard, *Shivers* apresentou uma torre de apartamentos, como uma arena para a quebra de convenções, numa cidade em altura, com serviços e modos de lazer, que convidavam aquela comunidade a encerrar-se no edifício. O filme reincidiu na ideia dos cancros criativos e estabeleceu o edifício com o estatuto de personagem, o que colocou Cronenberg a trabalhar dentro do género de terror. O projeto de um grupo de investigadores pretendia acrescentar possibilidades ao transplante de órgãos, através da criação de parasitas que depois de aprimorados no organismo assumiriam a função de um órgão. É atribuída uma condição benévola aos parasitas e por inerência à doença, em algo que Cronenberg insistirá em futuros projetos, mas a experiência sairá fora do controlo dos investigadores e circulará como uma praga, em ataques à população pelos contaminados, sob a forma de fúria sexual. No entanto, estas abordagens surgiam envolvidas num ambiente de paródia, que evidênciava a ambivalência de Cronenberg dentro do género de terror, com a disseminação da contaminação através daquele terror venéreo, a não descriminar, a chegar a todas as idades, de crianças a velhos: são zombies sexuais sem restrições, a pôr em marcha uma possibilidade de deter o envelhecimento. Em mais um paralelo com Ballard, estas ações dos personagens são revestidas de uma regressão comportamental, como forma de forçar a barragem das limitações sexuais. *Shivers* seria o primeiro tomo da escalada de Cronenberg para o estatuto de autor, usando o género de terror como um casulo para dele emergir a sua crisálida: um discurso filosófico e meditativo, sobre o corpo e a transformação, as entranhas e o seu colapso, o envelhecimento e a morte.

Em *Rabid*, dentro de uma instituição médica, uma investigação propôs associar a tecnologia ao orgânico, na criação de um tecido neutro que tinha a capacidade de se adaptar a qualquer parte do corpo humano, num projeto que objetivava o reencontro com o nosso organismo e a devolução do instinto animal. Uma jovem mulher, interpretada por Marilyn Chambers, participou da experiência, o que a converteu no agente de uma nova praga. O corpo de Chambers, que o público vira ser penetrada sucessivas vezes (na produção da pornografia do início da década de 1970), foi colocado no centro de uma transformação que permitia que ela fosse a invasora do corpo masculino, a disseminar a praga através do sexo. Se a popularização do cinema pornográfico encontrara na época leituras que conduziam a direções opostas, entre a exploração do corpo feminino e o poder emancipador dessa

exposição, *Rabid* esclareceu estas relações do poder, que foi entregue à protagonista, que se revelou uma rainha deste novo reino, uma super-criatura. A praga, que muitos viram como uma premonição da SIDA, como sucederá com *The Fly*, revelou outro tipo de interesses para o cineasta, mais preocupado com o terror da víscera e o derrube da norma moral com que se exibia a sexualidade: o apetite pelo sangue que resultou de um erro da ciência libertado em laboratório, conduziu a uma espécie de peste negra, disseminada por uma das protagonistas da sujidade do porno, como uma doença venérea que se espalha através da prostituição e de comportamentos que a sociedade entende como promíscuos. Como bons aprendizes de Bergson, em *Rabid* apesar do insucesso da experiência, os cientistas continuaram a manifestar a necessidade de fazer evoluir e a metamorfosear os nossos corpos, ao olhar a doença como algo benigno, transformador, ao invés de um processo que produz o definhamento e a morte. Uma metáfora, então, para a doença, como algo que liberta o homem, o seu corpo e as suas entranhas dos constrangimentos do passado.

Se o filme seguinte, *Fast Company*, não conseguiu encontrar um lugar relevante na obra do cineasta, revelou o interesse de Cronenberg no estabelecimento do automóvel como a máquina do século XX, em algo que se intensificará em *Crash*: a máquina referencial do homem, da sua relação com o espaço e com o tempo, na libertação do corpo, e em consequência do sexo. Ao acompanhar o quotidiano das corridas de automóveis, a câmara mostrava, de modo intencional, o detalhe do interior das carroçarias e a potência dos motores, como se revelasse as entranhas de uma máquina com vontade própria, a facilitar as conexões entre as corridas e os corpos, os motores e o sexo.

The Brood e *Scanners*, sinalizaram a vontade de Cronenberg em trabalhar o poder da mente, em abordagens que se estabeleceram a meio de caminho entre a demonstração científica, a terapia e a catarse que advém da encenação de um drama. Em *The Brood*, um psicólogo peculiar encorajava os corpos dos seus pacientes a transformarem-se, de forma a dar a ver a revolta das suas entranhas, assentes na força de vontade do próprio paciente. Assim, às metáforas para um passado a que não se escapa, a memórias latentes e às heranças e convenções familiares, a narrativa de Cronenberg respondia com as transformações do corpo. *The Brood* também assinalou os primeiros problemas de Cronenberg com a censura, no despontar de um catálogo de imagens extremas, que o cineasta usará de forma pontual e com critério, imagens que têm de ser mostradas, pois não podem ser imaginadas ou sugeridas ao espectador, imagens que se ligam à transformação da nossa anatomia, como revelação de processos perturbadores da evolução. As criaturas de *Scanners*, dotadas de capacidades extraordinárias de telepatia, eram olhadas por alguns como uma aberração da natureza, enquanto o cientista-protagonista os designava como os seres humanos mais notáveis que alguma vez existiram no

planeta, que poderiam trazer um esplendor que a nossa espécie nunca descobriu. O filme acentuou a vontade do cineasta em retratar comunidades peculiares, aqui um conjunto de indivíduos que ascenderam a uma categoria singular em resultado de uma transformação imposta por uma doença ou uma radiação, gerada dentro de uma instituição científica, em mais uma variante do encontro da ciência com a arte, numa dramaturgia científica.

Com *Videodrome*, Cronenberg dir-nos-á que não existe futuro sem a nossa relação com as imagens, que participam da nossa transformação, pelo que o filme se assumiu como uma proposta estética, que questionava a sugestão de que a violência das imagens resulta na estimulação de ações violentas no espectador, como defendem os censores. A tecnologia estabelecia a porta para as novas imagens que Max, um dos proprietários de um canal de televisão que difundia conteúdos de violência e *soft* porno, procurava, num modelo para assegurar que a transgressão permanecesse como um ingrediente da criação artística, num contributo para expandir os códigos morais do espectador. A introdução dos personagens na arena das imagens violentas difundidas pelo Videodrome, era a porta de entrada para uma *zona*, um espaço de perceção peculiar que fundia a realidade com as imagens televisivas, numa abordagem que se aproximou das paisagens delirantes de Burroughs, numa preparação para a adaptação de *The Naked Lunch*. A análise do filme vincou a ambiguidade no discurso de Cronenberg, facilitada pelo uso abundante de metáforas, ao evitar ser conclusivo no estabelecimento de uma relação direta, integral e inequívoca, entre os comportamentos dos personagens e as imagens a que são expostos, sugerindo inversões nas relações causa e efeito, mas sendo inquestionável, a nosso ver, na importância da consciencialização do poder transformativo das imagens. O filme colocou mais uma vez Cronenberg sob a mira da censura e dos movimentos feministas, sendo que o cineasta sempre afirmou não abdicar do seu olhar, enquanto assinalava as distorções na leitura de significados de certas imagens, na denúncia da politização destas escolhas como uma forma de censura.

Em várias ocasiões, Cronenberg manifestou que o seu cinema herdara mais da literatura do que da cinefilia. Com *The Dead Zone*, em que adaptou Stephen King, o cineasta usou as visões do protagonista (com afinidades com as criaturas de *Scanners*), que antecipavam o futuro, como sequências devedoras dos dispositivos da literatura e do cinema, ao encaixarem fragmentos extraídos de elipses, de saltos no tempo e no espaço. Em algo que se reiterou de filme para filme, e mesmo tratando-se de uma adaptação literária, o acidente tornava-se o propulsor de uma transformação, muitas vezes mediado pela ciência. Essa transformação acidental do protagonista dotou-o, então, da habilidade de aceder à "dead zone", a uma zona em branco, que funcionava como um alçapão, que indicaria que o protagonista não só conseguia ver o futuro, como alterá-lo, promover-lhe

transformações, numa metáfora do valor das imagens, das suas possibilidades estéticas e de significação.

Um extenso compartimento, que o cientista-protagonista de *The Fly* usava como local de trabalho e domicílio, era um lugar quase despido de tecnologia e dominado por escasso e obsoleto mobiliário, com apenas uma exceção: duas cabines de teletransporte, mediadas por cabos e por um posto de computador. Após descobrir como ensinar à máquina a primazia da carne, uma metáfora para relevar o corpo, como a nossa única realidade, nas relações com as máquinas e a tecnologia, o protagonista completou a sua invenção. Mas um acidente, fez com que a cabine de teletransporte seja partilhada pelo protagonista e por uma mosca, num acontecimento registado pelas câmaras, dispositivos presentes de uma forma subtil, mas a assinalarem as circunstâncias e as fases mais relevantes do projeto, na confirmação da imagem em movimento como um elemento que supera a mediação, na relação da carne com a tecnologia. A máquina procedeu, então, a uma fusão do cientista com a mosca. Se a princípio, o cientista transformado se exibiu como uma super-criatura parente de um inseto, paulatinamente o espelho devolveu-lhe a transformação como uma degeneração, uma metáfora para o envelhecimento acelerado. Para lá de qualquer associação à epidemia da SIDA, Cronenberg pretendeu uma obra que se sobrepusesse a qualquer contexto, para recentrar *The Fly* nas possibilidades da transformação humana, mas também na sua vulnerabilidade, na doença e no envelhecimento, e na tragédia associada à morte, para a qual é necessário criar consciência, para encontrar um movimento catártico na aceitação da nossa finitude.

O filme seguinte, *Dead Ringers*, apresentou um duplo protagonista, dois gémeos ginecologistas, num regime de partilha de funções e aptidões. Dois indivíduos, como apenas uma entidade, um ser dividido em dois corpos, que poderemos considerar uma transformação introduzida na conceção pela natureza, como uma promoção de uma experiência científica arriscada, com evidente propensão para o erro e para o desastre. Do ponto de vista do cineasta, os dois gémeos são criaturas exóticas, como sereias que evoluíram a partir dos humanos, nos quais o cineasta usou os seus instrumentos de análise e dissecação, como com o homem-inseto de *The Fly*. A vontade de associar a ciência à performance reiterou-se, tanto nas intervenções clínicas de teor especulativo, como nas cenas de sexo, que introduzem coreografias facilitadas por instrumentos médicos. A separação dos dois gémeos, à custa da partilha da intimidade com uma mulher, assinalou o carácter efémero dos corpos, mas principalmente a vulnerabilidade mental, apenas retardada pela entrada dos personagens em zonas peculiares de perceção da realidade, numa "zona" moldada por drogas e imagens, em algo que se prolongou na adaptação do universo de Burroughs.

A adaptação de *The Naked Lunch*, foi para Cronenberg um modo de se sincronizar com Burroughs, enquanto intensificava o seu trabalho de artista dentro de uma total liberdade, sem barragens impostas por qualquer responsabilidade social, de forma a libertar o fluxo do seu imaginário e do seu inconsciente, solto de qualquer conceção política, no alcance de uma verdade que escapasse das convenções e trincheiras morais impostas pelas estruturas sociais. *The Naked Lunch*, foi abordado pelo cineasta como um mapa de adições e um manual da sua utilização, um romance pornográfico como fora assumido pelo escritor, em mais uma afinidade com Cronenberg, que assumiu que os seus filmes fazem dele um pornógrafo, aos olhos de muitos. Desde as primeiras sequências que se associa o ato de escrever a um quotidiano de adições, propício a comportamentos exploratórios de índole sexual, que por um lado libertam o protagonista, enquanto enredam e armadilham o seu quotidiano de escritor em conspirações personalizadas nas máquinas de escrever, que tomavam formas de elogio ao orgânico em detrimento da tecnologia. Por isso, também na assunção de uma herança do universo de Burroughs, as adições superavam o uso de determinada droga, e as suas implicações sociais, para se afirmarem como uma representação dos mecanismos de controlo e das suas escapatórias para a "zona", na conclusão de que escrever é um ato tão perigoso quanto necessário, como quem lida com uma arma poderosa.

Jeremy Irons voltaria à obra de Cronenberg em *M. Butterfly*: o ator a interpretou um diplomata francês, que se enamorou pela cultura oriental, através do universo criado por uma cantora da Ópera de Pequim. A transformação do diplomata é talvez o exemplo mais intensificado de uma ideia várias vezes ensaiada pelo cineasta, a de condensar o âmago do filme em duas pessoas que conversam no quarto. Essa opção é particularmente decisiva, pois ao invés de uma abordagem que favorecesse a declinação para um filme de época convencional, que exibisse por exemplo a Muralha da China, o cineasta investiu em lugares para albergar a intimidade secreta dos amantes, colocando-os a disputar os temas, como se trabalhassem para aclarar os assuntos, para constituírem uma tese. *M. Butterfly* traçou a transformação do diplomata, a entrada na sua "zona" de perceção: insatisfeito pela sua cultura, mergulhou na paisagem vasta, criada por Song, uma cantora, que afinal era um homem, que inventou uma mulher para ele, que projetou os desejos de Irons num corpo, simultaneamente sexual (a esticar a corda moral do espectador) e portador de uma modéstia, uma qualidade que os corpos do ocidente não poderiam oferecer. Mas a transformação do diplomata só findou na grande representação da sua vida: na impossibilidade de possuir a Butterfly inventada por Song, ele transformar-se-ia na Butterfly. Cronenberg colocou, então, Irons, num espaço público, a explicitar a mutação decisiva através de uma performance, projetada no seu corpo e no fundo do seu olhar.

A adaptação de *Crash* por Cronenberg correspondeu ao culminar da sua obra, na convocatória da imaginação de Ballard, o que permitiu moldar os corpos, e a sua sexualidade, através da tecnologia, designadamente através da carga simbólica associada ao automóvel. O cineasta utilizou o romance como um guião, destilando-o e promovendo ligeiras afinações, designadamente a remoção da sequência inicial do livro, que correspondia ao desfecho da narrativa, e a supressão da presença de Elisabeth Taylor, a representante que restava do *star system* de Hollywood. O guião de Cronenberg orientou o filme para o princípio de que o sexo é a narrativa, o que se concretizou no arranque de *Crash* com a disposição de três cenas de sexo consecutivas, numa atitude de confrontação com o espectador, enquanto se explicitava a tentativa do casal James e Catherine em sacudir o tédio da conjugalidade e da vida moderna, através da partilha de parceiros. Cronenberg contrariou o uso convencional do sexo no cinema, a que costumam corresponder sequências de diminuída extensão e relevância, e que, portanto, podem nesses casos ser removidas, sem que a narrativa e a construção dos personagens padeçam. Em *Crash* há uma oposição a isso, pois as cenas de sexo correspondem ao âmago da intriga e da definição dos personagens, pelo que não poderiam ser extraídas. Outro dos detalhes das sequências de sexo foi a opção deliberada de colocar os atores a mirar a câmara ao invés de se olharem, no apontar do manejar do sexo no próximo futuro, com corpos conectados a um imaginário e desligados do parceiro. Durante o filme, despontam várias vezes lugares de filmagens, grandes produtores de simulacros, em alternância com sequências em lugares que replicaram a mitologia ballardiana, como parques de estacionamento com vista para pistas de aeroportos e aviões em manobras. As cenas de sexo, nesses lugares, são bruscas como um acidente rodoviário e muitas vezes resolvidas com um *raccord* que as conecta à sequência de sexo seguinte, numa atitude tão transgressora como a disponibilidade dos personagens para os embates rodoviários, num arrastar progressivo do espectador para os desafios morais ambicionados pela Literatura de Ballard. O filme reiterou a combinação das plataformas estrada/automóvel e céus/avião, como quando na varanda do domicílio conjugal, os planos de Cronenberg juntam os personagens às estradas e aos automóveis como um só organismo, um sistema fluido, num *continuum* de rimas e réplicas.

Aos acidentes em que os personagens daquela comunidade peculiar se envolvem, Cronenberg juntou-lhes os simulacros, em registo de performance, como a encenação do acidente de James Dean. Quase sempre ministrados por Vaughan, o cientista renegado, os simulacros assentam na produção de imagens, que intensificam o evento, como se lhe dessem corpo: sem a imagem o evento é como se não tivesse ocorrido, desprovido do poder que lhe é intrínseco. *Crash* também convocou *dummies*, como se fossem manequins de Helmut Newton, na participação dos simulacros, mas também na

transposição do universo de Hans Bellmer e das suas bonecas articuladas, na concretização de sequências de sexo em que os corpos das mulheres se assemelham a bonecas mecânicas, sujeitas a fortes golpes, que dispõem as suas anatomias em posições peculiares e propícias à penetração sexual. Outros dos eixos de *Crash* insistiu na presença de cicatrizes e outras marcas sobre o corpo, que rimavam com a chapa amolgada e os materiais e ações do automóvel, na invenção de novos órgãos sexuais, um sexo futurista com novas e incontáveis cavidades que se podem explorar e penetrar. O filme objetivou, assim, a herança de um mundo antigo e tribal, onde a automutilação e a escarificação se inscreviam sobre o corpo como uma linguagem primitiva. No filme, participam desta atualização os dispositivos mecânicos cravados sobre os membros dos personagens após os embates rodoviários, mas também a execução de tatuagens, que procuravam imitar os efeitos de um acidente, e que resultavam em marcas rugosas, ásperas, irregulares e sujas, que participavam como profecias nos encontros sexuais.

A adaptação de Cronenberg ao concretizar a máxima de Vaughan – a colisão automóvel como um acontecimento fertilizante e não destrutivo-, traduziu-se numa potencial súmula das ambições dos personagens da obra do cineasta, na predileção em assumir riscos na concretização das desejadas transformações, que muitas vezes são obtidas à custa de contaminações e de doenças. Este experienciar do acidente de automóvel ambicionava, então, alcançar uma libertação de energia sexual, que materializaria a sexualidade dos que morreram (em especial as celebridades da paisagem dos media), com uma intensidade impossível de outra forma, no portal de uma psicopatologia benevolente, uma escapatória à possibilidade de um mundo sem imaginação, assente no tédio do subúrbio. Como parte do objetivo último do universo ballardiano, o filme de Cronenberg instalou uma psicopatologia do quotidiano, uma nova normalidade, a vida de todos os dias através do sexo, em que os personagens readquiriam características de um mundo primitivo, pois tornaram-se criaturas que se cheiravam, se lambiam e se violentavam. Na última sequência de *Crash*, depois do embate entre os automóveis de James e Catherine, as imagens de Cronenberg concretizaram as paisagens cinemáticas de Ballard, no triunfo da sua imaginação: o plano juntou o corpo da mulher, e as suas escoriações, à vegetação e aos vapores que se soltavam do automóvel, como um todo orgânico, que James penetrou à procura do prazer último.

A obra e o discurso de Ballard recordam-nos o protagonista de *O Fim da Aventura* (The End of the Affair, 1951) de Graham Greene. O personagem Maurice Bendrix, num vai e vem entre o pós-guerra e a recordação de um caso amoroso e de adultério durante o conflito, enunciava que "muito do trabalho do romancista se desenvolve no inconsciente", para fazer emergir dessas profundezas, uma corrente

em que "a última palavra está escrita mesmo antes de aparecer no papel a primeira de todas". O escritor recordava-se dos "pormenores da narrativa" (1), não os inventava, como Ballard que começou o seu trabalho de escritor ainda criança, na infância em tempo de guerra, em Xangai. E tal como Bendrix, Ballard também poderia ter afirmado que era da sua "profissão imaginar, pensar por imagens" (2). A Literatura de Ballard, povoada então por essas imagens - por imagens da guerra, pela paisagem dos media, pelas câmaras que montaram uma vigilância ao nosso quotidiano -, demonstrou que a crescente instalação do capitalismo, como uma espécie de religião do consumo que tudo aglutinou, tendeu a esgotar as imagens e os seus significados, num dos principais sintomas de um presente intensificado que rasurou a possibilidade de futuro. É inegável que a linguagem hegemónica, particularmente desde o virar do milénio, é "uma linguagem feita de imagens". John Berger recordou-nos que "ver precede as palavras" e que, por isso, a "linguagem das imagens" poderia tornar-se um mecanismo virtuoso, poderia aproximar-nos de outra relação com a História e com a realidade, "ao definir com mais precisão aquilo que experimentamos em áreas onde as palavras se mostram inadequadas" (3). Com esta tese, numa corrente que partiu da Literatura de Ballard, atravessou as imagens que dialogaram com a paisagem dos media e desaguou no cinema e nas transformações de Cronenberg, sem escamotear os perigos que a difusão do diluvio das imagens acarreta, procuramos aclarar que não há futuro para o humano sem uma relação com as imagens, associada a uma devida consciência dos seus significados e do seu valor interpretativo. A associação das imagens à revelação de um património identitário do humano com a violência, não pode ser resolvido com a censura, mas antes com a possibilidade de realização de simulacros, ao experimentar, como sugeriu Ballard, a "implementação de circuitos internos" de televisão nos domicílios, em que um contexto de "realidade digital e virtual" permita, por exemplo, "a liberdade de simular um assassínio em massa", o que possibilitaria que cada pessoa fosse "parte ativa das suas fantasias e dramas" ao invés da condição meramente passiva de espectador (4). A relação com as imagens deve, então, ser intensificada, de forma a esticar as fronteiras da moral e das convenções, para alargar as possibilidades de estabelecer um futuro feito de cenários, num incremento da relação com a tecnologia e com os ecrãs, que terão inequivocamente um papel preponderante, num panorama, que não estando isento de perigos, é necessário abraçar, de forma a evitar a alienação da nossa característica mais significativa, a imaginação, à custa de uma dieta apenas assente no consumo.

(1) O Fim da Aventura, p. 59
(2) O Fim da Aventura, p. 111
(3) Modos de Ver, p.47
(4) Ballard em entrevista a Jeremy Lewis, em 1991, Extreme Metaphors (p.255)

Bibliografia

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de - Teoria da Literatura, Livraria Almedina (Coimbra, 1997);

Aristóteles - Poética, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2004);

Arnheim, Rudolf – A Arte do Cinema, Edições 70 (Lisboa, 1989);

Asensio, Paco – Le Corbusier, Dinalivro (Lisboa, 2004);

Aumont, Jacques; Marie, Michael – A Análise do Filme, Texto e Grafia (Lisboa, 2019);

Ballard, J. G. – Aparelho Voador a Baixa Altitude, Caminho (Lisboa, 1987);

Ballard, J. G. – Billennium, Rosto Editora (Lisboa, 2011);

Ballard, J. G. – O Mundo de Cristal, Caminho (Lisboa, 1986);

Ballard, J. G. – As Vozes do Tempo, Caminho (Lisboa, 1992);

Ballard, J. G. – The Atrocity Exhibition, Fourth Estate (Londres, 2017);

Ballard, J. G. – Crash, Relógio d' Água (Lisboa, 1996);

Ballard, J. G. – Crash, Elsinore (Lisboa, 2016);

Ballard, J. G. – Arranha-Céus, Elsinore (Amadora, 2019);

Ballard, J. G. – Olá América!, Elsinore (Amadora, 2021);

Ballard, J. G. – Império do Sol, Livros do Brasil (Lisboa, 1987);

Ballard, J. G. – A Bondade das Mulheres, Livros do Brasil (Lisboa, 1993);

Ballard, J. G. – Noites de Cocaína, Quetzal (Lisboa, 2003);

Ballard, J. G. – Gente do Milénio, Quetzal (Lisboa, 2004);

Ballard, J. G. – Reino do Amanhã, Elsinore (Amadora, 2017);

Baudrillard, Jean – Simulacros e Simulação, Relógio d' Água (Lisboa, 1991);

Baudrillard, Jean – O Paroxista Indiferente – Conversas com Philippe Petit, Edições 70 (Lisboa, 1999);

Bazin, André – Orson Welles, Livros Horizonte (Lisboa, 1991);

Berger, John – Modos de Ver, Antígona (Lisboa, 2018);

Bergson, Henri – A Evolução Criadora, Edições 70 (Lisboa, 2001);

Bird, Michael – This is Tomorrow, Thames & Hudson Ltd (Londres, 2022);

Biskind, Peter – Easy Riders, Raging Bulls, Bloomsbury (Londres, 1998);

Bloom, Harold – O Cânone Ocidental, Círculo de Leitores (Lisboa, 2011);

Bordwell, David – Narration in the Fiction Film, University of Wisconsin Press (Wisconsin, 1985);

Burroughs, William – Refeição Nua, Livros do Brasil (Lisboa, 1959);

Carrière, Jean-Claude - O Roteiro Evanescente [in A Linguagem Secreta do Cinema], Nova Fronteira (Brasil, 1995);

Calvino, Italo - Porquê Ler os Clássicos, Teorema (Lisboa, 1994);

Carroll, Lewis – Alice no País das Maravilhas, Publicações Dom Quixote (Lisboa, 2000);

Chabrol, Claude - Como Fazer Um Filme, Dom Quixote (Lisboa, 2005);

Cinemateca Portuguesa – Abbas Kiarostami – Cinemateca Portuguesa (Lisboa, 2004);

Cinemateca Portuguesa – David Cronenberg – A Expressão Nua, Cinemateca Portuguesa (Lisboa, 2006);

Clement, Alexander - Brutalism: Post-War British Architecture, The Crowood Press Ltd (Londres, 2018);

Conrad, Joseph – O Coração das Trevas, Dom Quixote (Lisboa, 2009);

Crary, Jonathan – Técnicas do Observador, Orfeu Negro (Lisboa, 2017);

Crary, Jonathan – 24/7, Antigona (Lisboa, 2018);

Deleuze, Gilles – A Imagem Movimento, Documenta (Lisboa, 2016);

Deleuze, Gilles – A Imagem Tempo, Documenta (Lisboa, 2016);

Descharnes, Robert; Néret, Gilles – Dalí, a obra pintada (dois volumes), Taschen, (Colónia, 2007);

Duncan, Paul – Stanley Kubrick – Poeta Visual (1928-1999), Tachen (Colónia, 2003);

Expresso, Os Anos do Cinema, Expresso (Lisboa, 1995);

Ernst, Max – A Mulher 100 Cabeças, Sistema Solar (Lisboa, 2002);

Freud, Sigmund – A Interpretação dos Sonhos, Relógio d' Água (Lisboa, 2009);

Freud, Sigmund – Psicopatologia da Vida Quotidiana, Relógio d' Água (Lisboa, 2009);

Greene, Graham – O Fim da Aventura, Asa (Lisboa, 1995);

Grilo, João Mário - As Lições de Cinema – Manual de Filmologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa / Edições Colibri (Lisboa, 2007);

Highsmith, Patricia – O Desconhecido do Norte Expresso, Relógio d' Água (Lisboa, 2014);

Highsmith, Patricia – Ripley Debaixo de Água, Círculo de Leitores (Lisboa, 1992);

Highsmith, Patricia – A Inocência Perversa, Gradiva (Lisboa, 2003);

Highsmith, Patricia – Pena Suspensa, Edições 70 (Lisboa, 1988);

Highsmith, Patricia – A Criação do Suspense, Relógio d' Água (Lisboa, 1987);

Huxley, Aldous – Admirável Mundo Novo, Mediasat/Publico (Porto, 2003);

Huxley, Aldous – As Portas da Percepção, Antígona (Lisboa, 2013);

Kafka, Franz – The Metamorphosis, W.W. Norton & Company, Inc. (Nova Iorque, 2014);

King, Stephen – 22/11/63, Betrand Editora (Lisboa, 2014);

Klingsohr-Leroy, Cathrin – Surrealismo, Taschen (Colónia, 2010);

Kohl, João – Max Ernst (1891-1976), Globus (Madrid, 1994);

Le Corbusier - Unité d'Habitacion de Marseille (edição do autor,1956);

Magazine Littèraire - Os Escritores Cineastas, Qualigrafe, L.da (Lisboa, 1999);

Mailer, Norman – Um Sonho Americano, Portugália Editora (Santa Maria de Lamas, 1968);

Mailer, Norman – Marilyn, Editora Record (Rio de Janeiro, 2013);

Mailer, Norman – Os Exércitos da Noite, Planeta DeAgostini (Lisboa, 2002);

Mamet, David – On Directing Film, Penguin (New York, 1991);

Marner, Terence St. John - A Realização Cinematográfica, Edições 70 (Lisboa, 1999);

McEwan, Ian – A Criança no Tempo, Gradiva (Lisboa, 2002);

McLuhan, Marshall – Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem, Relógio d' Água (Lisboa, 2008);

Mibelbeck, Reinhold – Fotografia do século XX – Museum Ludwing de Colónia, Taschen (Colónia, 2010);

Monteiro, Paulo Filipe – Fenomenologias do Cinema, Revista de Comunicação e Linguagens (1996);

Nabokov, Vladimir – Lolita, Mediasat/Publico (Porto, 2002);

Nacache, Jacqueline – O Cinema Clássico de Hollywood, Edições Texto & Grafia ((Lisboa, 2012);

Newton, Helmut – Sex and Landscapes, Taschen (Colónia, 2014);

Newton, Helmut – Work, Taschen (Colónia, 2000);

Orwell, George – 1984, Bibliotex SL, Publico (Porto, 2002);

Pasolini, Pier Paolo - O Argumento Cinematográfico Como Estrutura Que Quer Ser Outra Estrutura [in Empirismo Herege], Assírio e Alvim (Lisboa, 1982);

Penafria, Manuela – O Plano-sequência é a utopia. O Paradigma do filme-Zapruder, Universidade da Beira Interior (Covilhã, 2003);

Phaidon Editors - Atlas of Brutalist Architecture, Phaidon Press Ltd (Londres, 2020);

Prette, Maria Carla; de Giorgis, Alfonso – Storia dell' Arte, Giunti Editore (Florença, 2001);

Rancière, Jacques - Os Intervalos do Cinema, Orfeu Negro (Lisboa, 2008);

Rancière, Jacques - O Espectador Emancipado, Orfeu Negro (Lisboa, 2008);

Reis, António – Linguagem Cinematográfica, Cinema Novo (Porto, 1994);

Rodley, Chris - Cronenberg on Cronenberg, Faber & Faber (Londres ,1997)

Roma Torres, A. - Cinema, Arte e Ideologia, Afrontamento (Porto, 1975);

Rosseau, Jean-Jacques – Discurso sobre as Ciências e as Artes, Edições 70 (Lisboa, 2019);

Sayalero, Myriam – História da Arte, Girassol Edições Lda (Sintra, 2007);

Segre, C. - <Ficção> e <Narração/Narratividade> [in Encicolpédia Einaudi, vol. 17] Imprensa Nacional Casa da Moeda (Lisboa, 1989);

Schrader, Paul – O Estilo Transcendental no Cinema, Edições 70 (Lisboa, 2023);

Scott, David – Paul Delvaux – Surrealizing the Nude, Reaktion Books Ltd (Londres, 1992);

Sellars, Simon; Dan O' Hara, Dan – Extreme Metaphors – Selected Interviews with J. G. Ballard (1967-2008), Fourth Estate (Londres, 2012);

Shanes, Eric – Warhol – Sirroco (Londres, 2005);

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de – Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos (Braga, 2001);

Swift, Jonathan – As Viagens de Gulliver, Guerra e Paz (Lisboa, 2017);

Thomson, David; Christie, Ian – Scorsese por Scorsese, Edições 70 (Lisboa, 1991);

Thomson, David – Beneath Mulholland: Thoughts on Hollywood and Its Ghosts, Knopf (Nova Iorque, 1997);

Thomson, David – Como Ver Um Filme, Bertrand Editora (Lisboa, 2016);

Truffaut, François - Hitchcock diálogo com Truffaut, Publicações Dom Quixote (Lisboa, 1987);

Urbano, Luís – Histórias Simples – Textos sobre Arquitectura e Cinema, AMDJAC (Porto, 2013);

Wenders, Wim – A Lógica das Imagens, Edições 70 (Lisboa, 1990);

Werner Holzwarth, Hans – Modern Art - A History from Impressionism to Today, Tachen (Colónia, 2020);

Wolf, Norbert - Romantismo, Tachen (Colónia, 2008);

Wollen, Peter - Signos e Significação no Cinema, Livros Horizonte (Lisboa, 1979);

Zizek, Slavoj - Lacrimae Rerum, Orfeu Negro (Lisboa, 2008).

Filmografia

Altman, Robert – The James Dean Story (1957);

Altman, Robert – The Delinquents (1957);

Altman, Robert – M.A.S.H. (1970);

Altman, Robert –McCabe & Mrs. Miller (1971);

Altman, Robert – Popeye (1980);

Altman, Robert – Streamers (1983);

Altman, Robert – Secret Honor (1984);

Antonioni, Michelangelo - Blow-up (1966);

Ashby, Hal - Bound for Glory (1976);

Ashby, Hal - Coming Home (1978);

Benton, Robert - Kramer vs. Kramer (1979);

Brookner, Howard - Burroughs The Movie (1983);

Buñuel, Luis - Un Chien Andalou (1929) ;

Carpenter, John - Halloween (1978);

Carpenter, John - Village of the Damned (1995);

Cimino, Michael - The Deer Hunter (1978);

Cimino, Michael - Heaven's Gate (1980);

Coppola, Eleanor - Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse (1991);

Coppola, Francis Ford - The Godfather (1972);

Coppola, Francis Ford - The Conversation (1974);

Coppola, Francis Ford - Apocalypse Now (1979);

Coppola, Francis Ford - Rumble Fish (1983);

Coppola, Francis Ford - The Outsiders (1983);

Cronenberg, David - Transfer (1966);

Cronenberg, David - From the Drain (1967);

Cronenberg, David - Stereo (1969);

Cronenberg, David – Crimes of the Future (1970);

Cronenberg, David – Shivers (1972);

Cronenberg, David – Rabid (1977);

Cronenberg, David – Fast Company (1979);

Cronenberg, David – The Brood (1979);

Cronenberg, David – Scanners (1981);

Cronenberg, David – Videodrome (1983);

Cronenberg, David – The Dead Zone (1983);

Cronenberg, David – The Fly (1986);

Cronenberg, David – Dead Ringers (1988);

Cronenberg, David – The Naked Lunch (1991);

Cronenberg, David – M Butterfly (1993);

Cronenberg, David – Crash (1995);

Cronenberg, David – Crimes of the Future (2022);

Cukor, George - It Should Happen to You (1954);

Cukor, George - A Star is Born (1954);

Cukor, George - Let's Make Love (1960);

Cukor, George - Something's Got to Give (1962);

Cukor, George - Justine (1969);

Dassin, Jules - Brute Force (1947);

Dassin, Jules - Naked City (1949);

Dassin, Jules - Night and the City (1950);

Dassin, Jules - Uptight (1968);

Daves, Delmer - Dark Passage (1947);

Demme, Jonathan - The Manchurian Candidate (2004);

De Palma, Brian - Carrie (1976);

De Palma, Brian - Scarface (1983);

De Sica, Vittorio - Umberto D. (1952);

Dominici, Michèle – Devenir Marilyn (2021);

Donaldson, Roger – Species (1995);

Drew, Robert – Primary (1960);

Duarte, Anselmo - O Pagador de Promessas (1962);

Eisenstein, Serguei - Bronenosets Potyomkin (1925);

Fellini, Federico - La Dolce Vita (1960);

Ferrara, Abel - The Driller Killer (1979);

Fincher, Terence - The Curse of Frankenstein (1957);

Fleming, Victor – The Wizard of Oz (1938);

Flynn, John - The Sargeant (1968);

Flynn, John - Rolling Thunder (1977);

Ford, John - The Informer (1935);

Ford, John - The Searchers (1956);

Ford, John - The Horses Soldiers (1959);

Garonne, Sergio - SS Experiment Love Camp (1976) ;

Godard, Jean-Luc - Le Mépris (1963) ;

Hathaway, Henry – Niagara (1953);

Hawks, Howard - Scarface (1932);

Hawks, Howard - Monkey Business (1952);

Hawks, Howard - Gentlemen Prefer Blondes (1953);

Hitchcock, Alfred - Rear Window (1954);

Hitchcock, Alfred - The Wrong Man (1957);

Hitchcock, Alfred – Psycho (1960);

Hitchcock, Alfred – Frenzy (1972);

Hopper, Dennis - Easy Rider (1969);

Hopper, Dennis - Colors (1988);

Huston, John - The Misfits (1961);

Huston, John - Reflections in a Golden Eye (1967);

Huston, John - The Dead (1987);

Jacopetti, Gualtiero; Cavara, Paolo; Prosperi, Franco - Mondo Cane (1962);

Johnson, Nunnally - How to Marry a Millionaire (1953);

Jones, Harmon - As Young as You Feel (1951);

Kazan, Elia - A Tree Grows in Brooklyn (1945);

Kazan, Elia - East of Eden (1955);

Kiarostami, Abbas - Mossafer (1974);

Kiarostami, Abbas - Khane-ye dust kojast (1987);

Kiarostami, Abbas - Nema-ye Nazdik (1990);

Kiarostami, Abbas - Zendegi va digar hich (1992);

Kiarostami, Abbas - Zīr-e Derakhtān-e Zeytūn (1994);

Kubrick, Stanley – Spartacus (1960);

Kubrick, Stanley – Lolita (1962);

Lang, Fritz – M! (1931);

Lang, Fritz – Clash by Night (1952);

Larrain, Pablo - Jackie (2016);

Lester, Richard - A Hard Day's Night (1964);

Logan, Joshua - Bus Stop (1956);

Losey, Joseph - The Boy with Green Hair as Boy (1948);

Lucas, George – THX 1138 (1971);

Lynch, David – Elephant Man (1980);

Lynch, David – Twin Peaks (1990);

Lynch, David - Mulholland Drive (2001);

Lyne, Adrian - Fatal Attraction (1987);

Mailer, Norman – Maidstone (1970);

Malick, Terrence - Badlands (1973);

Malle, Louis - Damaged (1992);

Mankiewicz, Joseph L. – All About Eve (1950);

Maysles, Albert; Maysles, David; Zwerin, Charlotte – Gimme Shelter (1970);

McDonagh, Martin - Three Billboards Outside Ebbing (2017);

Milius, John - Conan the Barbarian (1982);

Miller, David – Love Happy (1949);

Minnelli, Vincente - Meet Me in St. Louis (1944);

Minnelli, Vincente - An American in Paris (1951);

Nordlund, Solveig – O Futuro foi Ontem (1986);

Nordlund, Solveig – Aparelho Voador a Baixa Altitude (2002);

Olivier, Laurence - The Prince and the Showgirl (1957);

Ophüls, Max – Caught (1949);

Ozu, Yasujiro - Tokyo Monogatari (1953);

Pakula, Alan J. - Klute (1971);

Pakula, Alan J. - All the President's Men (1976);

Pasolini, Pier Paolo - Teorema (1968);

Peckinpah, Sam - The Wild Bunch (1969);

Peckinpah, Sam - Junnior Bonner (1972);

Penn, Arthur - Bonnie and Clyde (1967);

Pollack, Sydney - They Shoot Horses, Don't They? (1969);

Pollack, Sydney - The Yakuza (1974);

Powell, Michael - The Red Shoes (1948);

Preminger, Otto - River of no Return (1954);

Ray, Nicholas - Rebel Without a Cause (1955);

Renoir, Jean - La Règle du Jeu (1939) ;

Resnais, Alain - Hiroshima, Mon Amour (1959) ;

Resnais, Alain - L' Année Dernière à Marienbad (1961) ;

Richert, William - Winter Kills (1979);

Riefenstahl, Leni - Triumph des Willens (1935);

Roeg, Nicolas; Cammell, Donald – Performance (1970);

Romero, George - Night of the Living Dead (1968);

Romero, George - Dawn of the Dead (1978);

Schepisi, Fred – The Russia House (1990);

Schrader, Paul - Blue Collar (1978);

Schrader, Paul - Hardcore (1979);

Schroeder, Barbet - Reversal of Fortune (1990);

Scorsese, Martin - Mean Streets (1973);

Scorsese, Martin – Taxi Driver (1976);

Scorsese, Martin – New York, New York (1977);

Scorsese, Martin - Raging Bull (1980);

Scorsese, Martin - The Last Temptation of Christ (1988);

Scorsese, Martin – Goodfellas (1990);

Scorsese, Martin – Cape Fear (1991);

Scorsese, Martin - Casino (1995);

Scorsese, Martin - Bringing Out the Dead (1999);

Scorsese, Martin – No Direction Home (2005);

Scorsese, Martin - The Irishman (2019);

Siegel, Don - The Killers (1964);

Sirk, Douglas - Imitation of Live (1959);

Spielberg, Steven – Jaws (1975);

Spielberg, Steven - Empire of the Sun (1987);

Spielberg, Steven - Schindler's List (1993);

Stevens, George – Giant (1956);

Stone, Oliver - JFK (1991);

Stone, Oliver - The Doors (1991);

Stone, Oliver - Heaven & Hearth (1993);

Stone, Oliver – Natural Born Killers (1994);

Stone, Oliver - Nixon (1995);

Tashlin, Frank - The Girl Can't Help It (1956);

Vidor, Charles – Gilda (1946);

Vidor, King - Our Daily Bread (1934);

Wadleigh, Michael – Woodstock (1970);

Weiss, Jonathan - The Atrocity Exhibition (2000);

Welles, Orson - Citizen Kane (1941);

Wexler, Haskell - Medium Cool (1969);

Whale, James - Frankenstein (1931);

Wilder, Billy - Sunset Boulevard (1950);

Wilder, Billy - The Seven Year Itch (1955);

Wilder, Billy - Some Like it Hot (1959);

Zapruder, Abraham - Zapruder Film (1963);

Zarchi, Meir - I Spit on Your Grave (1978)