

ELSINORE

**Bret
Easton
Ellis**

BRANCO

**Um obituário cultural
dos nossos tempos**

Para Matthew Specktor

A sociedade posiciona-se entre os extremos de uma moralidade insuportavelmente severa, por um lado, e, por outro, de uma permissividade perigosamente anárquica aceitando-se tacitamente que podemos quebrar as regras da moralidade mais austera, desde que o façamos de forma silenciosa e discreta. A hipocrisia é o lubrificante que mantém a máquina social a funcionar de modo aprazível.

JANET MALCOLM, *The Journalist and the Murderer*

A dada altura nos últimos anos — não sei precisar ao certo quando —, uma irritação vaga, ainda que quase esmagadora, e irracional começou a moer-me o juízo cerca de uma dúzia de vezes ao dia. Esta irritação devia-se a coisas tão aparentemente insignificantes, tão fora das minhas referências habituais, que fiquei surpreendido por ter de respirar fundo para desmontar o asco e a frustração que se deviam à insensatez de outras pessoas: adultos, meus conhecidos ou estranhos, que, nas redes sociais, expressavam as suas opiniões e os seus juízos precipitados, as suas preocupações néscias, sempre com uma inabalável convicção de que estavam certos. Todas as publicações, todos os comentários e tweets pareciam emanar uma atitude tóxica, quer ela se verificasse efetivamente ou não. Esta raiva era nova, algo que eu nunca experimentara, e estava ligada a uma ansiedade, a uma opressão que eu sentia sempre que me aventurava na internet: a sensação de que, de uma forma ou de outra, iria cometer um erro, em vez de simplesmente partilhar uma opinião, dizer uma piada ou criticar alguém ou alguma coisa. Há dez anos, seria impensável a ideia de que uma opinião poderia constituir algo de errado. Mas agora, numa sociedade enraivecida e polarizada, as pessoas são bloqueadas devido a estas opiniões e deixam de ser seguidas online porque são consideradas de modo pouco rigoroso. Os assustadiços começaram a ver instantaneamente toda a humanidade de uma pessoa num único tweet jocoso e ofensivo, e por isso indignam-se; houve gente

atacada e desamigada por apoiar o candidato «errado» ou por ter a opinião «errada» ou apenas por declarar uma convicção «errada». Era como se ninguém conseguisse distinguir entre uma pessoa viva e uma fiada de palavras escritas apressadamente num ecrã negro e reluzente. A cultura vigente parecia encorajar o discurso, mas as redes sociais tornaram-se uma armadilha, e o seu verdadeiro intuito era censurar o indivíduo. O que muitas vezes ativava o meu stress era o facto de as outras pessoas estarem sempre zangadas com tudo, reagindo com raiva perante opiniões em que eu acreditava, que apreciava ou que me pareciam simplesmente inócuas. A minha resistência a tudo isto obrigou-me a confrontar uma fantasia deteriorada que tinha de mim próprio — um ator, alguém que nunca pensei existir —, e isto, por sua vez, tornou-se um lembrete constante dos meus falhanços. Pior: esta raiva podia tornar-se viciante a ponto de eu baixar os braços e desistir, exausto e mudo sob o peso do stress. Só que, em última instância, o silêncio e a submissão eram exatamente o que a máquina desejava.

A ideia de começar um novo romance sussurrou-me ao ouvido nas primeiras semanas de 2013, enquanto estava parado no trânsito da I-10, no sentido de Hollywood, depois de passar uma semana em Palm Springs com uma amiga com quem andei na universidade, nos anos 80, e que agora estava a perder o juízo. (Foi-se abaixo várias vezes durante aqueles dias em Azure Court, e depois partiu antes do previsto para ir participar num retiro de Deepak Chopra, em San Diego. Sim, sei bem o que isto parece.) Em Palm Springs senti-me inesperadamente paralisado por ondas de ansiedade que me mantiveram na cama horas a fio, a olhar para o telemóvel — pensamentos vagos, mas vastos, sobre mortalidade, ativados e fomentados pelas fragilidades dos meus amigos —, ao mesmo tempo que, absurda e furiosamente, revia a última ronda de notas insanas acerca de um episódio-piloto que estava a escrever para a CW Network. Entre surtos de medo, telefonemas intermináveis da produtora e novas versões do texto, a ideia de que talvez não voltasse a escrever um romance ressoou bem alto, como já não acontecia há anos — terminei o meu último romance em 2009. Não sei explicar por que motivo esta ideia se instalou naquele exato momento. O desejo de escrever prosa pulsava tenuemente em mim há vários anos, mas não no contexto daquilo que agora me parecia o falso enclave do romance. Na verdade, há mais de

uma década que eu tentava afastar-me da ideia de «romance», como aliás se viu nos dois últimos livros que publiquei: um livro de memórias fictícias dentro de um romance de terror, e um policial autobiográfico condensado, escrito a custo durante uma crise de meia-idade, que contava a história dos meus primeiros três anos em Los Angeles, trabalhando em vão na área do cinema, depois de quase duas décadas a viver em Nova Iorque.

Nos últimos cinco anos, nunca tive vontade de escrever um romance, e convenci-me de que não queria ficar confinado a um formato que deixou de me interessar. (E, contudo, estava disposto a deixar-me confinar pelas convenções do argumento de cem páginas que nunca chegaria a ser produzido e pelo episódio-piloto em cinco atos que nunca seria gravado.) Repeti tudo isto cabalmente nas entrevistas que dei então, durante a digressão mundial desse tal último romance, em conferências em Espanha, Copenhaga, Melbourne. Mas, quando dei por mim no deserto, esse sentimento evaporou-se, e entre os telefonemas com pedidos de alterações e o medo atenuado pelo Xanax e pela tequila, à medida que as montanhas em volta da casa escureciam sob o entardecer de céus invernosos, o primeiro parágrafo de um romance começou a ganhar forma. Abria com uma imagem que falava sobre o letreiro branco no telhado da Emser Tile, no cruzamento de Santa Monica Boulevard com Holloway Drive: a vista a partir do interior do para-brisas de um carro roubado, um acidente violento, um mistério que se desenrola, algo relacionado com o passado, aquele último ano no liceu, insinuações de um assassinio disfarçado de suicídio, alguém a fingir que era outra pessoa, um ator.

*

Nunca forcei um romance, e isso pode ser visto, pelo meu agente, os meus editores e os meus leitores, como um problema meu

enquanto escritor, ou enquanto marca, uma vez que passo cinco ou sete ou oito anos entre livros, quando a maioria das pessoas ainda espera que um escritor de renome publique a cada dois anos, a um ritmo certo. A minha editora também esperava isso de mim, depois de o meu primeiro romance, nos anos 80, ter sido um sucesso. Ainda me lembro do choque que senti quando mo disseram. Acabei por nunca trabalhar dessa maneira, embora isso não signifique que eu parava de escrever. Significa apenas que sempre escrevi da maneira que fazia sentido para mim. Ao escrever, não pensava em ninguém — não estava ciente de um público expectante à porta de minha casa, e nunca me importei com o que o meu agente ou editor esperavam de mim. Junto da editora, garantia que os meus prazos (se os havia) eram flexíveis (e eram) e, em troca, aceitava promover os livros conforme me solicitassem. E nunca cedi à tentação de dar aos leitores aquilo que achava que eles pudessem querer: eu era o leitor, e escrevia para minha própria satisfação e para aliviar o meu sofrimento. Raramente dei entrevistas entre a publicação de livros, porque parte do meu processo de escrita ainda era um mistério, uma espécie de *glamour* secreto que adensava o entusiasmo com que os livros, em tempos, eram recebidos, positiva ou negativamente.

Mas os romances já não desencadeiam este género de interesse. Melancolicamente, antes de ir ter com aquela minha amiga a Palm Springs, reparei na falta de entusiasmo geral face aos grandes romances americanos publicados no outono, mas compreendi que não havia motivo para alarme. É um mero facto, tal como os conceitos de «grande estúdio de cinema americano» ou de «grande banda americana» se se tornaram ideias mais pequenas, mais estreitas. Tudo se degradou devido à sobrecarga sensorial e à suposta liberdade de escolha que a tecnologia nos trouxe, e, resumindo, à democratização das artes. Comecei a sentir que precisava

BRET EASTON ELLIS

de acompanhar esta transição e de passar do mundo analógico em que habitualmente escrevia e publicava romances para o mundo digital em que hoje vivemos (através de *podcasts*, de séries *online*, de interações nas redes sociais), embora a relação entre esses dois mundos não fosse visível para mim. Depois daquela semana no deserto com uma amiga que conhecia há mais de trinta anos, depois de a ver enlouquecer com a sua vida enquanto eu suportava as infinitas revisões de um episódio-piloto de ficção científica que nunca iria concretizar-se, algo dentro de mim acabou por ceder, e comecei a tomar notas para um romance, em finais de janeiro. Mas estas notas também nunca deram em nada.

IMPÉRIO

Para um miúdo que cresceu em San Fernando Valley nos anos 70, sentia-me invulgarmente atraído por filmes de terror. Ao que parece, os filmes de terror interessavam-me mais do que qualquer outra coisa. Talvez tenha conhecido mais um ou dois adeptos fervorosos, mas para a maioria dos meus amigos, naquela década doida por cinema, o terror era apenas mais um género, tão pouco relevante como as comédias sexuais para adolescentes ou os musicais *disco*. O que haveria nos filmes de terror — e nos romances e nas bandas desenhadas de terror — que prendia tão completamente a minha atenção? À primeira vista, a casa em que cresci era apenas uma simples casa de classe média-alta, situada no sopé das colinas, em Sherman Oaks. Mas, sob a superfície, havia uma zona cinzenta extraordinariamente disfuncional. Tive consciência dessa disfunção muito cedo, e afastei-me, percebendo que estava sozinho. Na década de 70, os pais não andavam sempre em cima dos filhos: navegava-se pelo mundo mais ou menos a solo, numa exploração sem o auxílio da autoridade parental. Vendo à distância, os meus pais, tal como os pais dos amigos com quem cresci, pareciam incrivelmente despreocupados connosco, muito diferentes dos pais de hoje em dia, que documentam cada gesto dos filhos no Facebook e os

fazem posar no Instagram e os encaminham para espaços seguros¹ e exigem somente estímulos positivos, enquanto, ao que parece, tentam protegê-los de *tudo*. Quem cresceu nos anos 70 não teve, garantidamente, essa infância. O mundo ainda não girava à volta dos miúdos.

*

Lembro-me de longos períodos em que talvez nem sequer visse o meu pai, à exceção de um ou outro pequeno-almoço durante a semana ou do jantar ao domingo. Ele saía para o seu emprego numa agência imobiliária na Baixa da cidade antes de eu e as minhas irmãs acordarmos, e só regressava a casa depois de já termos jantado e de estarmos a olhar para os trabalhos de casa diante dos televisores, cada um no seu quarto. Aos 5, 6 e 7 anos de idade, íamos sozinhos, a pé, para a escola primária (hoje em dia, os pais podem ser presos por isto) e divertíamos-nos com jogos físicos sobre guerras e monstros e espiões, à solta pelas ruas do nosso bairro e pelos desfiladeiros que dividiam as colinas de Sherman Oaks de Studio City e de Encino. Voltávamos sozinhos das aulas, preparávamos o lanche numa cozinha vazia e íamos de bicicleta até casa de outro amigo, onde parecia que também só viviam crianças. Se por acaso vissemos ou cumprimentássemos a mãe de alguém, a conversa seria breve, pois queríamos continuar o que estávamos a fazer, queríamos estar novamente sozinhos, descobrir o mundo pelos nossos próprios meios, longe dos nossos pais quase inexistentes.

Parecia que estávamos sempre em movimento, quer em parques infantis ou em jardins, a chapinhar na piscina de um vizinho

¹ *Safe spaces*, no original. Espaços (físicos e/ou sociais) onde não há discriminação, crítica, ou qualquer tipo de assédio e agressões físicas ou emocionais. [N. T.]

ou numa praia banhada pelo Pacífico; ou então a matar tempo no salão de jogos de Westwood Village, com os Blue Öyster Cult e os ELO como banda sonora. A televisão resumia-se a poucas dezenas de programas emitidos todas as noites em três canais, entre as 20h e as 23h, e das 7h ao meio-dia aos sábados de manhã — apenas isso. Comparando com as opções atuais, as nossas eram bastante escassas, pelo que passávamos a maior parte do tempo em ruas dos subúrbios, salões de jogos, centros comerciais ou na praia, e, aos sábados, íamos às matinés duplas e triplas, testando sozinhos os cenários da idade adulta, palpando o terreno da maturidade sexual da adolescência. Numa ou noutra tarde durante a semana, eu talvez ficasse em casa, deitado na alcatifa verde da sala ou no colchão de água que tivemos por uns tempos em Valley Vista, caso estivesse embrenhado numa banda desenhada ou num livro que não conseguisse parar de ler. Com aquela idade, lia um romance num só dia, sem me dedicar a mais nada; foi assim que absorvi tudo, do *Harriet the Spy* aos livros da coleção *Uma Casa na Pradaria*. Mas, regra geral, lia depois de escurecer, quando a noite já ia avançada, e foi assim que conheci *Carrie*, os livros de James Herbert e as bandas desenhadas da editora Warren, que me obcecaram naqueles anos: *Eerie*, *Creepy*, *Vampirrella*. Eu era uma criança deixada por sua conta, e todos estes livros de terror — como os filmes que também devorava — eram a confirmação de qualquer coisa.

Fui uma criança dos anos 70 que, aos 7, leu *The Other*, a famosa história de terror de Thomas Tryon, equilibrando no colo o livro de capa dura que a minha mãe tinha requisitado na biblioteca de Sherman Oaks enquanto esperava por outra aula de natação em Ventura Boulevard. A morte de um dos rapazes com uma forquilha, no fim da primeira parte, deixou-me atordoado — para mim, tornou-se *infame* —, porque foi o primeiro assassinio descrito ao pormenor que li, e desde então que me assombra. Quis perceber,

do ponto de vista técnico, de que modo o autor criou aquela cena, quis compreender como organizou ele as palavras para criar todo aquele peso. Os livros que lia e os filmes que via confirmavam que o mundo era um lugar imprevisível e cruel, que o perigo e a morte estavam por todo o lado, que os adultos pouco podiam ajudar, e que havia um *outro* mundo — um mundo secreto sob a falsa e fantasiosa segurança do quotidiano. Os filmes e a ficção de terror ajudaram-me a perceber isto desde muito cedo. Quando, em 1978, li a primeira coleção de contos de Stephen King, o *Turno da Noite* — já depois de ter lido *Carrie*, *A Hora do Vampiro* e *The Shining* várias vezes —, poucas ilusões me restavam sobre a suposta inocência neutra da minha infância ou da de todos os outros.

*

Os nossos pais eram tolerantes quanto ao entretenimento. Os filmes para maiores de 18 anos estavam quase sempre ao nosso alcance, e raramente havia restrições quanto ao que líamos ou ouvíamos. Lembro-me de ver *A República dos Cucos*² aos 14 anos, com o meu pai, no verão de 1978, numa matiné de sábado à tarde no Avco Theater, em Westood, e de nos rirmos sem parar. O meu pai não teve qualquer problema com a nudez, a relação sexual com um menor, o humor atrevido (incluindo o dildo que o «Lontra» segura), as punhetas e as lutas de almofadas sem sutiãs, nem com a atmosfera antissistema do filme, que ele pareceu apreciar muitíssimo, embora fizesse, sem sombra de dúvidas, parte desse mesmo sistema. (O seu prazer também tinha que ver com o facto de ter frequentado a universidade no início dos anos 60, tal como as personagens do filme.) Lembro-me de a minha mãe

² Comumente conhecido pelo seu título original abreviado: *Animal House*. [N. T.]

me levar clandestinamente a um cinema em Studio City, num dia de semana, à noite, em janeiro de 1978, tinha eu 13 anos, para uma exibição do *Febre de Sábado à Noite*, porque ela tinha uma paixoneta pelo John Travolta e há quase dois meses que púnhamos a tocar a banda sonora do filme no carro, quando ela nos ia buscar à escola e nos levava a cortar o cabelo e às aulas de piano. (Sim, foi uma infância caucasiana de classe média-alta, no auge do Império.) O filme era uma emoção para maiores de idade e os homens do grupo do Tony Manero eram tão poderosamente masculinos aos meus olhos, que passaram a fazer parte da minha vida imaginária, até que, um ano depois, Richard Gere me mostrou outro caminho.

Naquela altura, os pais decidiam o que ver e os filhos, muito simplesmente, iam com eles. Em 1975, vi o *Shampoo*, de Hal Ashby, na noite de Páscoa, em Palm Springs, com a minha tia, dois primos da minha idade e os meus pais, que não se importavam que o víssemos, mas que ficaram mortos de vergonha por sermos as únicas crianças naquela sala de cinema cheia de gente, na sessão das 20h. Como *baby boomers*, eles achavam que isso dava má imagem. Os meus pais não estavam à espera que o filme fosse picante — talvez tivessem pensado que seria algo mais leve, com menos substância —, e eu sentei-me sozinho a corar profundamente numa das poucas filas vazias, à frente, longe dos outros. («Quero chupar-lhe o pau», diz Julie Christie, embriagada, gesticulando na direção de Warren Beatty num jantar no Bistro, em Beverly Hills, antes de se esgueirar para debaixo da mesa para lhe fazer um broche.) O meu prazer intensificou-se pela certeza de que o meu pai teria um chilique no fim do filme — uma vez mais, não por causa do conteúdo, mas porque trazer o filho a este filme, à vista de centenas de outras pessoas, o envergonhava. E ele teve o tal chilique, ainda que fingisse não reconhecer os três miúdos que seguiam atrás dele, da minha mãe e da minha tia, enquanto

caminhavam rapidamente em direção ao carro estacionado junto à North Palm Canyon Drive.

Hoje em dia, para a maioria dos pais não seria aceitável tal permissividade em relação a este tipo de conteúdos, mas não era invulgar, no verão de 1976, ter-se 11 ou 12 anos e ver diversas exposições de *O Génio do Mal* em ecrã gigante, numa sala de cinema enorme (levado pelos irmãos mais velhos de vários amigos, devido à classificação etária, e encantados com a decapitação em câmara lenta de David Warner), ou, com a mesma idade, ouvir a gravação com o elenco original de *A Chorus Line* numa cassete de cartucho enquanto se passeava de carro. Eu e as minhas irmãs ríamos-nos com a música «Dance: Ten; Looks: Three» (*Tits and ass / bought myself a fancy pair / tightened up the derriere*³) enquanto os nossos pais, nos bancos da frente — o meu pai ao volante, a minha mãe no lugar do pendura —, continuavam distraídos e impávidos. Folheámos os livros de capa dura de Jacqueline Susann e Harold Robbins que havia nas estantes da minha avó, e vimos *O Exorcista* no Z Channel (a primeira estação televisiva por cabo paga, estreada em Los Angeles em meados dos anos 70), depois de os nossos pais nos terem dito com severidade para não o vermos. Claro que o vimos na mesma, e ficámos devidamente acagaçados. Víamos *sketches* do *Saturday Night Live* sobre pessoas a consumirem cocaína, e sentíamos-nos atraídos pelo charme da cultura *disco* e pelos filmes de terror sem ponta de ironia. Absorvíamos tudo isto e nada nos tocava em nervos sensíveis — nunca nos sentimos agredidos, porque a treva e o azedume daquela época estavam por todo o lado, e o pessimismo era a língua que todos falavam, um símbolo de que se era fixe e estiloso. Tudo era um logro, toda a gente era corrupta, e todos nós éramos criados à base de tenacidade. Pode dizer-se

³ «Mamas e cu / comprei um belo par / retesei o traseiro» [N. T.]

que isto nos lixou completamente a cabeça ou que talvez, visto de um outro ângulo, nos tenha tornado mais fortes. Olhando para trás, quarenta anos depois, tudo isso provavelmente nos tornou menos medricas. Éramos miúdos do sexto e sétimo ano que lidavam com a sociedade sem quaisquer filtros parentais. O *Tube8.com*⁴ não estava ao nosso alcance, não havia vídeos de *fisting* nos nossos telefones, tal como não havia *Cinquenta Sombras de Grey*, *gangster rap* ou videojogos violentos, e o terrorismo ainda não tinha chegado a estas bandas. Éramos crianças a vaguearem num mundo feito quase exclusivamente para os adultos. Ninguém se importava com o que víamos ou não víamos, com o que sentíamos ou com o que queríamos, e ainda não tínhamos ficado enfeitizados pelo culto da vitimização. Comparativamente ao que hoje é aceitável, com as crianças a serem levadas ao colo até se tornarem umas incapazes, eram tempos de inocência.

*

Durante aqueles anos, passei uma quantidade exorbitante de horas a olhar para um ecrã gigante na escuridão de um cinema, em boa parte a ver cenas sangrentas, com mortes realistas e em primeira mão. Comparemos isso com os massacres sem sangue dos filmes da Marvel, e o que dantes era para maiores de 6 anos, agora, seria para maiores de 18. Num único ano, em meados da década de 70, lembro-me de ver o seguinte: Jill Clayburgh ser apunhalada até à morte por George Segal em *The Terminal Man*, adaptação de um livro de Michael Crichton que me prendeu durante algumas exposições, mas que hoje me parece impossível de ver; Yul Brynner a perseguir Richard Benjamin e James Brolin em *Westworld*, com tiroteios

⁴ Site pornográfico. [N. T.]

cheios daqueles salpicos vermelhos que enchiam aos baldes os ecrãs da época; o sangue que jorrava da garganta degolada de Donald Sutherland, no final de *Aquele Inverno em Veneza*, tinha a mesma cor horrível. Houve também uma Pamela Franklin a ser provocada sexualmente e depois morta por espíritos, em *A Lenda da Casa Assombrada*. Houve um Vincent Price a fazer de Edward Lionheart, ator perturbado que assassina os seus críticos, em *Matar ou não Matar...*, um dos filmes mais perversos, imaginativos e sangrentos que vira até então. Tinha 9 anos quando o meu pai me levou a vê-lo, com um amigo seu, numa matiné bem cedo no grandioso Village Theater, um cinema *art déco* em Westwood. Por ser final da manhã, a sessão estava quase vazia, e sobrevivemos à provação, encantados com aquelas mortes shakespearianas, cruéis e horrendas (incluindo a decapitação de dois caniches, cujo dono é obrigado a comer até morrer sufocado). Para o meu pai, o filme tratava-se de uma comédia, coisa que era, ainda que não para um miúdo da terceira classe. Ele tinha 32 anos, na altura, e não gostava de filmes de terror; penso que o único motivo pelo qual decidiu levar-nos ao cinema naquela manhã de abril foi o seu fraquinho por Diana Rigg, que fazia de filha de Vincent Price.

Lembro-me muito claramente de uma tarde de dezembro de 1974 em que estava de férias e fui a um cinema perto de nossa casa, em Sherman Oaks. Era o La Reina, em Ventura Boulevard – aí vi *O Fantasma do Paraíso*, realizado por Brian De Palma, e o meu mundo nunca mais foi o mesmo. Aos 10 anos, fiquei obcecado com estes filmes, tal como hoje a geração pós-*millennial* admira outro musical, o *Frozen*. Mas, para todos os efeitos, *O Fantasma do Paraíso* foi um fiasco que nunca ninguém viu, e só conheci outros admiradores do filme na universidade. (Vi-o aos 10 porque a Pauline Kael, que eu lia religiosamente, escreveu uma crítica entusiástica na *New Yorker*.) Nos tempos que correm, e com muitos dos meus amigos

a terem filhos, fico um tanto ou quanto espantado por nem eu nem *a minha mãe* vermos problema em andar na rua sozinho, ir ao cinema sozinho, comprar doces sozinho e escolher o meu próprio lugar numa sala enorme e deserta, sem supervisão de um adulto, e depois ficar confortavelmente sentado a ver um filme bastante sangrento e sensual. Na verdade, eu adorava ter acesso a isso, sentia-me extremamente adulto por não precisar que um dos meus pais me desse a mão, e os filmes de terror contribuía para essas tentativas de independência. Se conseguia sobreviver ao *Children Shouldn't Play with Dead Things* num multiplex em Northridge com o meu amigo Robert Scarf, ou assistir sozinho à metamorfose de Dirk Benedict, que passava de estudante universitário a cobra mutante, em *Ssssss*, numa sala em North Hollywood, ou suportar qualquer uma das cinco histórias que faziam parte da série *Contos de Arrepiar*, então sentia-me cada vez mais forte, a crescer em direção a alguma coisa. Estava a enfrentar o mundo dos adultos recorrendo aos meus próprios meios, sozinho, e conseguia dar conta do recado. Não havia adultos a pedirem-me justificações, não havia telemóveis para saberem onde eu andava; estava simplesmente sozinho durante três horas, numa tarde de dezembro, a ver um musical de terror sofisticado, com algumas cenas sangrentas e extravagantemente satíricas, e com uma banda sonora de Paul Williams excelente. E, sim, tinha 10 anos quando isto aconteceu. Fui sozinho ver um filme do Brian De Palma e adorei — senti que, no meio de tudo aquilo, estava a crescer.

*

Percebi desde muito novo que o que tornava a alegria, a felicidade, o discernimento e o sucesso mais tangíveis e visivelmente mais intensos não eram as vitórias, mas sim o desapontamento,

a desilusão e o sofrimento. Não recebíamos galardões por fazermos um bom trabalho e não recebíamos prémios só por aparecermos: havia vencedores e vencidos. Ainda não havia massacres em escolas — pelo menos, não eram uma epidemia —, mas éramos agredidos por miúdos mais velhos do que nós e, geralmente, sem comisseração parental ou sequer um comentário. E era garantido que os adultos não iam passar o tempo a dizer-nos quão especiais éramos. (Porém, durante a minha infância, não me lembro de ouvir falar de um único suicídio de alguém da minha idade, fosse a nível nacional ou no seio dos colégios privados de Los Angeles.) A rebeldia destravada dos filmes de terror dava a entender que era mesmo assim que a vida funcionava: às vezes ganhamos, às vezes perdemos, a vida é isto, tudo me está a preparar para algo, é o normal. Os filmes refletiam uma desilusão generalizada com a vida adulta e com a própria vida — desilusões que eu já testemunhara com o casamento fracassado dos meus pais, o alcoolismo do meu pai, e a minha própria infelicidade e alienação juvenil, com os quais lidei e que ultrapassei sempre sozinho. Os filmes de terror dos anos 70 eram desprovidos de regras e, muitas vezes, faltava-lhes o contexto tranquilizador que explicava a maldade ou que os tornava uma metapiada pós-moderna. Por que motivo o assassino perseguiu as universitárias em *Black Christmas*? Por que razão ficou Regan possuída n’*O Exorcista*? De onde vinham os poderes de Carrie White? Não havia respostas, tal como não havia justificações certinhas para a aleatoriedade do quotidiano: as merdas acontecem, lida com isso, para de te queixar, engole o remédio e vê se cresces. Embora desejasse muitas vezes que o mundo fosse diferente, eu também sabia — e os filmes de terror ajudavam a reforçar essa ideia — que o mundo *nunca* iria mudar, uma conclusão que, por sua vez, me conduziu a uma espécie de aceitação. O terror abafou a transição entre a suposta inocência

da infância e o desencanto nada surpreendente da idade adulta, e também serviu para apurar o meu sentido de ironia.

*

No verão de 1982, o filme de terror que vi mesmo antes de sair de Los Angeles, aos 18 anos, para ir para a universidade e começar oficialmente a minha vida de adulto, foi, reveladoramente, o último que, de facto, me afetou emocionalmente, na altura, chegando mesmo a traumatizar-me e a perturbar-me durante vários anos. Fui com um grupo de amigos ver *A Coisa*, de John Carpenter, no Crest Theater, em Westwood, depois de, na véspera, termos ido ver a outra grande estreia da semana, *Blade Runner*, de Ridley Scott, no Bruin Theater, também em Westwood. (Acabámos por preferir o filme do Carpenter.) *A Coisa* passa-se na Antártica, num posto de investigação americano, onde um grupo de cientistas se depara com uma forma de vida alienígena que assimila e imita outros organismos. *A Coisa* foi mais longe do que quase todos os outros filmes de terror que eu tinha visto até então, rompendo com as convenções de terror físico que pareciam ter-se iniciado com os primeiros trabalhos de David Cronenberg e que, posteriormente, tinham chegado aos filmes comerciais com *Alien – O Oitavo Passageiro*, de Ridley Scott. E, embora o *Alien* seja um pesadelo mais polido e luxuoso – além de verdadeiramente assustador –, termina de forma tranquilizadora, com o monstro morto, e Ripley e o gato que ela salvou a regressarem à Terra em segurança. *A Coisa* não oferecia esse consolo. Além da cena em que o peito se rasga, há muito pouco sangue no *Alien*, e o que há é filmado de forma discreta, quase subliminar. (Veja-se como as mortes de Harry Dean Stanton e Yaphet Kotto são mostradas em *close-ups* fechados.) *A Coisa* inverte esta estética e não recusa o terror, recorrendo

muitas vezes a planos médios e a planos-sequência quando se dão as tenebrosas assimilações. Esta forma de apresentação incomodou-me de tal modo — por ser tão sangrenta, grotesca e absurda —, que senti ter chegado ao limite dessa estrada. A partir daí, os filmes de terror já não conseguiriam afetar-me daquele modo primitivo. Naquela noite de verão, em 1982, não o percebi — essa tomada de consciência aconteceu uns meses mais tarde —, mas tinha-me tornado adulto, e já não precisava de filmes de terror.

Quando voltei a Los Angeles para o Dia de Ação de Graças — depois do choque e do regozijo de, ao longo de três meses, me ter transformado num caloiro autónomo numa universidade longínqua, nas montanhas do sudoeste do Vermont —, vi *Creepshow*, uma colaboração de George Romero e Stephen King, no mesmo cinema onde tinha visto, quase dez anos antes, *Matar ou não Matar...* com o meu pai e o seu amigo. Limitei-me a encolher os ombros. Estava concluída a minha educação.

REPRESENTAR

Em fevereiro de 1980, aos 15 anos, vi *American Gigolo*, de Paul Schrader, no National Theatre, em Westwood, sem fazer ideia de que o filme tinha sido influenciado por Robert Bresson, o realizador minimalista francês, ou que o final — um falso álibi que uma personagem oferece à outra — foi retirado do filme *Pickpocket*. (Em 2012, enquanto escrevia o guião para *Vale do Pecado*, também de Schrader, a minha penúltima cena incluía uma versão desse álibi entre Lindsay Lohan e James Deen, uma versão atualizada do último momento de *Pickpocket*, mas o meu modelo foi *Gigolo*, e não Bresson.) Em retrospectiva, o impacto que *American Gigolo* teve em mim é impossível de avaliar. Não que seja um grande filme — porque não é, e o próprio realizador concorda —, mas, pelo modo como mudou a forma de olharmos para os homens e os objetificarmos, e como mudou a minha forma de pensar e viver Los Angeles, a sua influência é vasta e inegável. O filme passa-se na Los Angeles da década de 70, as pessoas jantam no Ma Maison, no Perino's, no Scandia e no Le Dome, e Julian Kay, o protagonista, vive num apartamento chique de Westwood, veste Armani, conduz um Mercedes descapotável pelas ruas desertas e ganha a vida a prostituir-se com mulheres ricas, mais velhas, enquanto passa o tempo no Polo Lounge, no Beverly Hills Hotel, e é extraordinariamente bonito — o filme capta Richard Gere no auge da

sua beleza, quando tinha 30 anos, mas parecia mais novo. Julian tem dois chulos que lhe asseguram trabalho: um deles é uma mulher loura, divorciada, que vive em Malibu, interpretada por Nina Van Pallandt, e o outro é um negro grandalhão, interpretado por Bill Duke, que vive num arranha-céus em West Side, num apartamento decorado com quadros de Warhol. Ficamos sem saber se a mulher sabe da existência do outro chulo — talvez isto importe ao início, mas deixa de ser relevante, porque o que *realmente* importa é que Julian é um capitalista feliz e superficial, com muito pouco passado. Ele limita-se a existir, a flutuar no mundo, a ser um ator. A dada altura, diz a alguém que nasceu em Turim, mas não sabemos se é verdade ou não, já que, na cena anterior, ele mentiu a uma cliente dizendo que, em jovem, tinha sido funcionário da piscina do Beverly Hills Hotel. O motor do enredo arranca quando Julian é incriminado por um homicídio, e é então que *American Gigolo* se torna um policial. Do ponto de vista narrativo, é bastante previsível, e o desenlace é preciso e simples; mas nada disso importa, quando comparado com o sedutor e deslumbrante esquema do filme.

American Gigolo foi o terceiro filme de Paul Schrader enquanto jovem realizador, e tudo o que aprendeu nos seus dois filmes anteriores foi posto em ação aqui: os movimentos deslizantes da câmara, os cenários lindíssimos, o dramatismo da iluminação — tudo a contribuir para a criação da sua perspetiva ácida de Los Angeles como deserto de cores vivas. Trata-se de um neo-noir soalheiro, agoirento e belo, e é um produto da sua época: tem qualquer coisa de New Wave do final dos anos 70, minimal e requintado, luxuoso e corrosivo, e também tem algo de gay, o que, naquela altura, parecia omnipresente na cultura popular. O público generalista nunca antes viu um homem fotografado — objetificado — como Richard Gere foi ali. A câmara arregalou os olhos perante a sua beleza, acariciou-lhe a pele, devorou a sua petulância adolescente,

ficou hipnotizada pela sua carne, e Gere foi o primeiro protagonista numa grande produção a fazer um nu frontal. Inicialmente, o papel principal estava destinado a John Travolta, mas o ator desistiu algumas semanas antes de a produção começar, e talvez o público tivesse torcido mais pela sinceridade de Travolta do que pela inexpressividade de Gere; talvez Travolta tivesse tornado o filme mais humano – conferindo-lhe humor, instintivamente –, o que lhe traria um certo realismo; mas, com Gere no centro das atenções, o filme é uma experiência fria e distante, e, neste ponto da sua carreira, o humor ainda lhe escapa. Há uma certa tristeza em Gere, embora isso não apague a sensação de que Julian Kay é mais uma ideia, uma abstração, um ator, do que uma personagem; e, sem dúvida, não suscita afeição.

Contudo, a inexpressividade de Gere e a austeridade do filme colidiram numa explosão, e o público alinhou, tornando-o uma estrela na primavera de 1980. A modelo Lauren Hutton faz de Michelle, a mulher infeliz de um senador da Califórnia, e, sendo ela também muito bonita, quem o filme adora realmente é o seu protagonista – a tensão advém da beleza e do narcisismo de Gere. As mulheres sempre foram filmadas assim, mas os homens, não – era algo novo, era gay, e acabou por influenciar tudo, desde a popularidade da revista *GQ* até ao modo como a Calvin Klein começou a usar homens nas suas campanhas. Visto à distância, é incrível que *American Gigolo* tenha sido um êxito: o ritmo do filme é deliberadamente lento, por vezes glacial, há muito pretensiosismo, e é difícil acreditar que este objeto, com tão poucas cedências comerciais (à exceção, claro, do título provocador), tenha sido um grande filme da Paramount, produzido por Jerry Bruckheimer.

*

Em 1980, eu estava a começar o projeto *Menos Que Zero*, que culminaria em 1985 com a publicação do meu primeiro romance. Embora me inspirasse bastante em Joan Didion, no género *LA noir* e em bandas como os Doors, os X e os Eagles, o filme *American Gigolo* foi também um modelo decisivo – de tal modo que chamei Julian ao prostituto adolescente. Aquilo a que eu reagi aos 15 anos foi à ambiguidade moral não só do tema e do próprio Julian Kay, mas também da realização: não tinha a certeza do que o filme quisesse dizer, e gostava disso. A eletrizante música «Call Me», dos Blondie, irrompe nos créditos de abertura como um hino, embora o filme seja sobretudo negro e pessimista; a beleza de Richard Gere é-nos oferecida como algo desejável, mas, ao mesmo tempo, profundamente ambíguo. Nesse outono, o meu eu de 16 anos deixou-se comover apaixonadamente por *Ordinary People*, de Robert Redford, e Timothy Hutton era o protagonista com quem mais me identificava, embora hoje mal consiga vê-lo. Apesar de todos os seus defeitos, sou capaz de rever *American Gigolo* inúmeras vezes. Estreou numa altura em que os filmes conseguiam exercer uma influência cultural de grande alcance, tal como os romances, ao passo que hoje em dia tanto os filmes como os romances parecem formas de arte do século xx, não do século XXI. Os filmes já não nos servem enquanto exploração de culturas desconhecidas e distantes, a menos que sejam de outro mundo e fantásticas. Já não sentimos o impulso de ir ao cinema apenas para ver Richard Gere nu no seu apartamento de Westwood, a mover-se por entre homens gays a dançarem no Probe, na North Highland Avenue, ou simplesmente a passar o tempo numa Rodeo Drive soalheira – apenas para sermos *voyeurs* do mundo abastado de Beverly Hills onde decorre o filme. Tudo isto acabou: os *reality shows* e o Instagram substituíram-no.

Irreverente e polémico, Bret Easton Ellis regressa às livrarias com a sua primeira obra de não-ficção para assumir com frontalidade e humor o que pensa sobre o mundo de hoje. Partindo de «uma irritação vaga, ainda que quase esmagadora, e irracional», do que se revelou ser a atual incapacidade generalizada de se «distinguir uma pessoa viva de uma fiada de palavras escritas apressadamente num ecrã negro e reluzente», Ellis não poupa amigos e inimigos (ou a si mesmo) ao discutir a forma como a nossa cultura, a política e as relações pessoais se modificaram nestas últimas quatro décadas.


Um livro franco e descomprometido sobre o que nas artes, na cultura e na sociedade de hoje o autor de *Psicopata Americano* gosta e detesta, revelando os cenários e segredos da sua escrita.

«A sua Obra faz-nos confrontar o absurdo do nosso mundo em toda a sua dimensão de crueldade, comicidade e beleza plástica.»

The New York Times

«Incisivo e realista... Ellis perderá amigos com este livro.»

The Wall Street Journal

ELSINORE entre nós e as palavras 20 20 editora	ISBN 978-989-668-620-8  9 789896 686208 Temas Atuais
YOU ARE WELCOME TO WWW.ELSINORE.PT	