

# UM PASSEIO POR NOVA IORQUE

Maria Pacheco Amorim

Vim de Nova Iorque há alguns dias, onde estive uma semana. Numa manhã de sol, entrei na Freedom Tower e, lembrando-me de como pertence ao inacabado complexo do World Trade Center, que veio substituir o destruído pelos ataques do 11 de Setembro, senti um certo calafrio ao ler o mote do que é actualmente o segundo maior arranha-céus do hemisfério ocidental: «See Forever». Outros dois já lá tinham estado e, em poucos segundos, vira-os implodir em directo, um a seguir ao outro, caindo rapidamente no centro de uma nuvem de fumo e entulho, que se expandia lenta mas implacavelmente pelas ruas e edifícios em redor, sobre uma cidade a assistir atónita e impotente. Mas o lema percebe-se se pensarmos que, para lá das centenas de escritórios que alberga, o One World Trade Center (assim se chama o edifício principal do complexo que é a Freedom Tower) é também um observatório da cidade. A torre é ela mesma já um minimalista mas ofuscante quebra-cabeças de percepção, com uma forma a oscilar entre diversos polígonos de acordo com o ponto de vista do observador. Entrando nela, depois de um hall com um imenso planisfério iluminado, passamos por um corredor largo e angular onde, num primeiro mural de multimédia, se vão acendendo alternada e aleatoriamente, em diferentes pontos da parede, os rostos de várias pessoas envolvidas na criação do edifício. As suas vozes,

que enchem o ar, substituindo-se e sobrepondo-se umas às outras, testemunham aspectos deste hercúleo empreendimento. O relato entrecortado, fragmentário, rima com a angularidade e o quadriculado em relevo do gigantesco ecrã que é o corredor em si. Seguimos por outro, mais tortuoso, que permite uma travessia pelos alicerces assentes na rocha de micaxisto cuja imensa solidez permite a maravilha arquitectónica em fina, elevada e pontiaguda altura, directamente saída do mar, que é Manhattan, nas zonas de Lower e Midtown. Somos os últimos a apanhar o elevador, cujo inteiro interior se altera num acelerado documentar cronológico da paisagem urbana de Nova Iorque, desde o ano de 1500 à formação dos pisos da própria Freedom Tower, por um lado, e na veloz ascensão em altura desde o fundo rochoso à linha do horizonte, visível bem do alto a 360°, por outro lado. No andar 102 (que não é bem o 102), saímos para uma sala cerrada, submersa na obscuridade, onde nos alinhamos em frente a um cordão, ao longo de uma parede. De repente, toda ela oscila em paralelepípedos que vão avançando e recuando, subindo e descendo, num baixo-relevo movediço onde vão passando imagens do movimento da cidade, desde vistas aéreas até à multidão que percorre as ruas iluminadas, saindo e entrando no metro. Tudo ao som de uma música épica que nos prepara para o grande momento, quando este mural de mul-

timédia se converte numa cortina de palco, que se ergue para nos revelar toda a Nova Iorque, vista da altura vertiginosa da Torre, agora a olho nu à luz límpida do sol no seu zénite. No andar 104 podemos ter uma visão panorâmica, apetrechados de um *tablet* que, se colocado diante do ponto longínquo da cidade de que nos desejamos aproximar, nos permite ver melhor e identificar o edifício que nos mistificara, enquanto ouvimos a sua história. A Freedom Tower, enquanto One World Observatory, é um imenso espectáculo de multimédia, colocando tudo ao nosso alcance, para que possamos ver para sempre.

De tarde estive no 9/11 Memorial Museum. A caminho do museu, passei os dedos por cima de alguns dos milhares de nomes esculpidos no mármore que contorna as fontes cúbicas do que tinham sido antes as fundações das Torres Gémeas, Norte e Sul, do World Trade Center. Dois dos que vi eram portugueses. Outros dois tinham uma rosa branca. Cerca de três mil pessoas mortas nos ataques, quase todas presas nos andares ao mesmo nível ou acima da zona de impacto dos aviões. As que estavam na Torre Sul não tiveram qualquer hipótese. O avião do voo 175 da United Airlines foi tão certo que destruiu as três escadarias e demoliu o edifício em cinquenta e cinco minutos, ainda antes da Torre Norte, a primeira a ser atingida. Numa das filmagens de vídeo usadas como material de montagem pelo documentário *102 Minutes That Changed America* (Nicole Rittenmeyer; Seth Skundrick, 2008) assistimos à Torre Norte, agora solitária, a arder continuamente. Sabemos que estamos só à espera do inevitável. Vemos o fumo que continua a sair. Começa a derrocada da torre e ouvimos uma voz de mulher que exclama, entre a impassibilidade de quem constata de longe — de quem, de qualquer modo, já sabia o que aconteceria por ter assistido antes, incrédula e assustada, à queda da Torre Sul — e o tremor que acende na voz a única coisa que importa: «Oh my God, all those poor people». Percorrer o museu é reviver momento a momento a tragédia que ninguém

compreendeu na altura, como revelam as fotografias dos rostos, atónitos alguns, destroçados outros, dos espectadores, que se substituem em dois ecrãs colunares, assinalando a entrada no caminho de documentação do horrível evento. Artefactos recolhidos da cena do desastre — desde destroços inteiros da estrutura do edifício como os tridentes, agora oxidados, que suportavam a Torre Norte, ou o que resta da sua antena, até alguns dos milhares de papéis que voaram com a explosão do impacto, bilhetes de metro e sapatos dos fugitivos ou dos bombeiros. Gravações de chamadas telefónicas feitas pelas vítimas. Excertos retirados da cobertura vídeo-amadora ou televisiva das torres a arder e a cair e da nuvem explosiva de cinza e entulho a avançar sobre os espectadores e transeuntes em fuga. Fotografias das sucessivas fases da destruição e dos rostos das vítimas. Por meio de tudo isto, vamos vendo e ouvindo os instantes da catástrofe de forma propositadamente caótica (os momentos multimédia estão a toda à volta e vêm de todo o lado, sobrepondo-se e repetindo-se sucessivamente, tentando criar a sensação de confusão em que teriam estado, na altura, imersos os protagonistas). A reportagem de Isabel Lucas, feita para o *Público* em 2014, fala de experimentar um trauma.<sup>1</sup> É em parte verdade, porque mais do que ver um documentário, vivemos um documentário que, no meu caso, não apenas despertou a memória — afinal, mesmo de longe, era o meu mundo que estava a ser atacado diante dos meus olhos, é história do mundo que é também história da minha vida — mas desvelou inúmeros ínfimos aspectos desconhecidos, cada um abrindo novas gretas numa ferida obliterada pelo esquecimento da vida que continua. Assim, quando cheguei ao momento do percurso que relata a queda da Torre Norte, também eu, vendo-a a arder, esperava só aquele inevitável ceder do alto às fundações, o colapsar dos solos dos andares causado pelo calor que o metal das vigas e dos pilares induzia à estrutura inteira, tornando-a incandescente. O combustível de que iam cheios

os aviões explodiu no interior das torres aquando o impacto, a cerca de 800 km/h, causando fogos também em andares abaixo, alastrando-se o incêndio e o elevado calor ao todo dos edifícios. Dezasseis anos depois, também eu, de novo, só conseguia pensar numa única coisa: aquelas pobres pessoas, nos solos em derrocada, a morrer à minha frente. E dei-me conta de que, de novo, não compreendia o que estava a ver.

Ouvi esta semana um disco que, lançado a 24 de Março deste ano, deixara escapar. Não conhecia nem Phil Elverum, nem o seu projecto Mount Eerie, pelo que pus a tocar, sem ideias pré-concebidas, a primeira faixa, chamada «Real Death». O nome não me impressionara porque era constituído exactamente por duas das palavras mais usadas e abusadas na arte e na filosofia e quem lida há muito tempo com estas coisas acaba por ganhar a capacidade (embotando-se?) de demitir mentalmente o peso semântico e a incidência vital deste género de expressões. Acho que nem li *realmente* (cá está) o título. Ao som do primeiro acorde da guitarra acústica, a vibrar no interior do próprio quarto (com o tempo aprende-se a distinguir o contexto de uma gravação *lo-fi*), ouvi a voz dizer, mais que cantar, «death is real», no tom de quem se deu conta disso e revela-o a todos enquanto o afirma para si mesmo. Qualquer coisa me fez perceber imediatamente que morrera alguém na vida daquele homem. E a voz continuava, impávida, a descrever o facto da morte, usando palavras o mais pedestres possíveis, as que todos usamos sem nunca as percebermos, na medida em que, no fundo, não percebemos a coisa que referem: «Someone's there and then they're not». Uma presença seguida da sua ausência. E isto é incompreensível. Mas não só. Também: «it's not for singing about, it's not for making into art». O uso de palavras pedestres torna-se um gesto antipoético deliberado, com a prosa a ser o único processo retórico legítimo de descrever o evento prosaico, mas dilacerante, da morte. Phil Elverum perdeu a mulher, Geneviève Castrée, com quem estava casado há treze

anos, a 9 de Julho do ano passado. Apenas quatro meses depois do nascimento da única filha do casal, fora-lhe diagnosticado o cancro pancreático que a levou passado pouco mais de um ano. O disco surgiu a partir das notas narrativas fragmentárias escritas por Phil, enquanto lidava com a doença, morte e ausência da mulher. Contrariamente ao seu costume, a parte instrumental só foi composta depois e é tão ténue que Phil a descreveu como «barely music» — as melodias ou são melopeias, quase um recitativo, ou a repetição de melodias retiradas de anteriores canções suas sobre a mulher, que deliberadamente plagia por fazerem parte da sua história com ela; a instrumentação é muito parca, guitarra acústica acima de tudo, por vezes algum piano e só raramente a distorção que caracteriza os seus álbuns mais experimentais; a gravação foi feita quase sempre no quarto, rodeado pelos objectos pertencentes a Geneviève. Se o canto e os arranjos musicais são quase inaudíveis, isso deve-se ao desejo de não acordar a filha de ano e meio, que dormia enquanto gravava: «This new album is barely music. It's just me speaking her name out loud, her memory.»<sup>2</sup> Também a audição do disco é uma experiência de silêncio. É impossível fazê-la enquanto se trabalha ou arruma a secretária, porque não estamos a ouvir a documentação do drama da morte vivido por alguém, mas a assistir a uma parte desse drama. A composição do disco faz parte da história de lidar com o drama que o próprio disco relata. Como Alberto Caeiro não pode senão usar a linguagem para teorizar e comunicar a anulação ou o desejo de anulação da consciência, também Phil Elverum precisa de palavras e da música, mesmo se rarefeita, para dizer: «When real death enters the house, all poetry is dumb / When I walk into the room where you were / And look into the emptiness instead / All fails / My knees fail / My brain fails / Words fail.» Ainda assim, compreendemos este vitupério, esta condenação da poesia, sempre distinta da vivência em si de que é a consciencialização ou ficcionalização, um

distanciamento inevitável, mas ressentido, logo que a vivência entra pela casa adentro. «Conceptual emptiness was cool to talk about / back before I knew my way around these hospitals», diz Elverum numa outra canção do disco, apropriadamente chamada «Emptiness, Pt. 2». Como compreendemos também quando diz, ainda nesta canção, que «there is nothing to learn / her absence is a scream», voltando à ideia já expressa nos versos finais de «Real Death»: «It's dumb / And I don't want to learn anything from this / I love you.» Nenhum discurso — e a aprendizagem e o conhecimento parecem tantas vezes ser apenas um discurso — é o mesmo ou pode substituir a presença de uma coisa, de uma pessoa, mais ainda de alguém amado. Como diante da tragédia comunitária que foi a destruição das torres, também aqui, diante da tragédia pessoal, a única sensação é a da opacidade, o enigma impenetrável do facto incompreensível da morte: «It's dumb.»

É aqui que me pergunto o que será «ver para sempre», «ver eternamente» (como traduzir este «forever»?) ou mesmo só «ver» as pessoas a morrerem enquanto a torre cai — pelo menos aquelas que não tinham sido levadas a atirarem-se, pela asfixia do fumo, o cerco das chamas ou o calor que tornava o pavimento tão ardente que obrigava a estar em cima das mesas —, ou alguém querido a transformar-se pela doença até desaparecer de todo. Tanto o 9/11 Memorial como o disco *A Crow Looked at Me* procuram apenas ficar e pôr-nos diante da opacidade brutal do dado da destruição e da morte, reabrindo continuamente, negando-se a deixar fechar aquela ferida que parece ser a única coisa realmente importante que resta dos que morreram, o único legado à sua altura. Só que a Freedom Tower ergue-se no lugar da tragédia e o seu mote «see forever» não pode não emergir, talvez não como tentativa de leitura, mas pelo menos como acto de riposta triunfal. Toda a obra do observatório pressupõe uma definição de «see forever» como o infinito expandir-se da percepção das coisas,

no que, aliás, não diverge do museu, que satura a nossa percepção da catástrofe até recriar ou reabrir a ferida inicial, o trauma, ou do disco que grava, dia após dia, as minúcias da doença, os sentimentos e reflexões de quem a observa e lida com ela, a assombração do quotidiano pelo rasto presente da que para sempre se ausentou. E, no entanto, o problema destas tomadas de posição empíricas (empiristas?) não é reduzir o «ver» ao que pode ser percebido, mas eliminarem ou ignorarem parte do que percebem e o enigma que esse aspecto representa por si mesmo ou, acima de tudo, representa no contexto de todos os restantes aspectos percebidos.

Voltemos ao disco *A Crow Looked at Me*, agora à penúltima canção, «Soria Moria», onde Elverum retorna à infância, descrevendo um sentimento ao qual já nos habituámos, tão comum é na cultura e na vida, e infelizmente demitimos como pertencendo à adolescência da cultura ou da vida: «All my life I remember longing / Looking across the water and seeing lights (...) I felt a longing, a childish melancholy / And then I went to sleep / And the aching was buried, dreaming, aging, reaching for an idea of somewhere other than this place / That could fold me in clouded yearning / For nowhere actually reachable, the distance was the point.» Esta inquietação arrastara-o a um lugar tão distante como uma cabana num deserto gelado da Noruega, nos anos de 2002 e 2003, de onde só regressara para casar com Geneviève. Mas com a doença e a estadia dela no hospital, voltando para casa para um quarto vazio, a solidão levou-o a regressar ao lago do início da canção, e da vida: «I tore through the dark on the freeway / The old yearning burning in me.» A diferença agora é que esta nostalgia era inseparável, impossível de viver e descrever sem a sua história com ela: «So I went back to feel alone there but cradled you in me.» Os poetas (alguns deles) são assim, ingénuos a ponto de falar de coisas como a nostalgia que nunca conseguimos fazer de-

saparecer, mesmo se somos muitas vezes bem-sucedidos em enterrá-la. Ou de usar a palavra «mal», nos contextos em que nós (mais sofisticados) falamos de ideologia, determinações sociais, doença ou loucura. O vocalista e letrista dos Interpol, Paul Banks, intitulou de «Evil» uma canção cuja letra é sobre o casal psicopata Fred e Rosemary West. A vantagem de dar este e não outro nome qualquer à série de assassinatos cometidos pelo casal é poder não se pôr fora. Recusar o papel de mero espectador ou vítima, mas implicar-se pessoalmente no evento. Por isso, relativamente à canção «Pioneer to the Falls», que trata da morte violenta de uma rapariga às mãos de outro assassino, diz que «it's a very personal song, even though it's about someone I've never met before».<sup>3</sup> E a certa altura admite numa entrevista: «I've messed up and hurt other people and those things are permanent. You can make amends and redeem yourself, but that happened. I'm not going to say I'm a terrible human being, but I acknowledge that I made mistakes».<sup>4</sup>

São apenas dois ou três exemplos que documentam a existência quer de um sentimento a que damos, entre outros, o nome de «nostalgia», quer da urgência de que a destruição total ou parcial dos outros tenha a ver pessoalmente com cada um de nós. O meu ponto é que, sem esta nostalgia, que vai irrompendo intermitentemente, e sem este reconhecimento da impossibilidade de, como Pilatos, nos demitirmos da responsabilidade por cada acto destrutivo que acontece no mundo, isto é, sem levarmos em conta — e muito em conta —, na nossa descrição do real, estas dimensões registáveis da vida do eu, não «veremos eternamente», não compreenderemos o que se passou em Fátima, no ano de 2017, porque não nos interessará. Ou admitiremos todos os factos documentados, mas tentaremos dar-lhes coerência por meio de teorias psicológicas sobre alucinações colectivas ou teorias de conspiração, que tornem tudo mais verosímil e razoável (não sei porquê), e ultimamente inofensivo. Ou, o que é mais comum, admitiremos

alguns factos mas demitiremos outros, por desleixo ou incredulidade. Não julgo que Fátima possa ser separada da história cristã no interior da qual emerge e faz sentido. E não julgo que o cristianismo possa falar de forma significativa (com sentido e de modo relevante) quando se demitem quaisquer dos seus aspectos. Nem quando, acima de tudo, se demitem aspectos da própria história pessoal. O percurso do Memorial começava com uma imensa fotografia de Nova Iorque na manhã do dia 11 de Setembro. As duas torres cortavam altas, às 8h30, o céu azul, luminoso. E assaltou-me uma imensa saudade do mundo de antes. Aquela era a minha Nova Iorque, como as décadas de oitenta e de noventa foram as décadas da minha infância e juventude. Quanta ingenuidade nesta nostalgia, por um lado. Mas, por outro, qualquer coisa mudou, de facto. A escalada da anarquia e da violência no Médio Oriente, a crise imobiliária e financeira de 2007-2008, seguida da recessão económica, o genocídio dos cristãos na Síria, os aleatórios mas mortíferos ataques terroristas na Europa, os governos minoritários, com pouca legitimidade democrática, por falta de convicção das várias comunidades, a propagação da demagogia e do niilismo violento, o recrudescer das posições extremistas, as eleições marcadas pela necessidade de escolher entre candidatos sempre quase igualmente desagradáveis, o Brexit, a viragem da Turquia para o Islão mais radical, pela vitória de Erdogan do referendo. A Europa parece estar a desagregar-se, a partir de dentro e sob a pressão vinda de fora (lembra-nos alguma coisa?), e a guerra está iminente, se não já em acto. A ser verdade, a mensagem de Fátima traz consigo não apenas a intenção, mas a possibilidade da paz e da redenção do mal. De algum modo, todos partilhámos estas intenções, mais ainda neste momento particularmente difícil da história, onde abundam as feridas comunitárias e pessoais. O problema está (como sempre estive) em concretizá-las: discutimos sobre como realizá-las e descobrimo-nos incapazes de as realizar. E se

parece possível não cometer o mal, já não parece possível anulá-lo, como dizia Paul Banks. Mas, se é impossível, porque o desejamos? Porquê esta nostalgia do bem que tivemos, do bem que perdemos, do bem que desejamos de volta, do bem

que ainda não alcançámos? Fátima terá sempre alguma coisa a dizer àquele que, à pergunta do salmo «qual é o homem que ama a vida e deseja longos dias de felicidade?»,<sup>5</sup> responde «eu».

## NOTAS

- 1 Isabel Lucas, «O trauma pode-se experimentar?». *Público*, 4 de Junho, 2014.
- 2 Jayson Greene, «Death Is Real: Mount Eerie's Phil Elverum Copes with Unspeakable Tragedy». *Pitchfork*, 13 de Março, 2017.
- 3 Katia Vlerick, «The seven sins according to Paul Banks (Interpol)». *Humo*, Novembro, 2007.
- 4 Kim Taylor Bennett, «Interpol Interview: New York's elegant, atmospheric gloom rockers talk to Time Out». *Time Out Dubai*, 21 de Dezembro, 2010.
- 5 Salmos 34: 13.