

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo organizador, em 03 de fevereiro de 2014 , e pelo autor, em 24 de janeiro de 2014, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 3.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the organizer, at February, 03, 2014, and by the author of the chapter, at January, 24, 2014, with the following conditions: available under Creative Commons License 3.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

CABRERA, Julio. Eutanásia poética: reflexões em torno de cinema e filosofia. In: CUNHA, Renato (Org.). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE, 2009. p. 155-177.

o cinema e seus OUTROS

Renato Cunha
organizador

LGE Editora



EUTANÁSIA POÉTICA

Reflexões em torno de cinema e filosofia

JULIO CABRERA

POR UMA FILOSOFIA IMAGÉTICA EXPERIMENTAL E AFETIVA

Desde, pelo menos, finais do século 19, estamos vivendo numa época de crise dos limites, das bordas e das distinções fixas, em pleno experimentalismo de interfaces e conexões insólitas entre as diversas formas de expressão do real. Mas parece que a filosofia acadêmica não tomou conhecimento desse processo. Com sua tradição milenar nas costas, parece que todo e qualquer âmbito da cultura que queira se aproximar da filosofia terá de se adaptar à sua essência eterna e inalterável. Como se a filosofia não se deixasse impregnar pelos seus contatos com as outras áreas, às quais ela transforma magicamente em “objetos de estudo”, na forma de alguma “filosofia de...” (filosofia da literatura, filosofia do cinema, filosofia da música), mas recusando-se a ser, digamos, filosofia literária, filosofia cinematográfica, filosofia musical.

Os estudiosos de cinema têm aceitado, em geral, esta situação. Por exemplo, em *Teoria contemporânea do cinema*, organizado por Fernão Pessoa Ramos, no volume sobre pós-estrutur-

lismo e filosofia analítica,¹ se trata em todo momento de ver de que maneira o cinema poderia ser pensado a partir da “filosofia continental” ou a partir da “filosofia analítica”, mas a filosofia como tal não perde a sua essência eterna neste confronto; ela está ali, como referencial fixo, sem fazer parte dos processos de transformação e transgressão de limites e de bordas: é o cinema que terá de mostrar seu caráter filosófico ou não, de acordo com aqueles referenciais. A filosofia não está posta à prova. Trata-se de ver se as imagens de cinema podem ser conceituais, não se a filosofia pode ser alucinação imagética. Tudo acontece como se a filosofia acadêmica, em plena crise pós-modernista da cultura, não tivesse ainda entrado na modernidade, como se não tivesse interesse em viver sua própria vanguarda, como se temesse qualquer crise que a obrigasse a mudar de estilos e propósitos. No caso particular do Brasil, e após um século do modernismo na literatura e nas artes, parece que o país não é capaz de gerar um Oswald de Andrade da filosofia.

Uma das frases que mais escandalizaram os leitores do meu livro *Cine: 100 años de filosofia* foi a seguinte: “A filosofia não deveria ser considerada algo perfeitamente definido antes do surgimento do cinema, mas sim algo que poderia modificar-se com esse surgimento. Neste sentido, a filosofia, quando manifesta seu interesse pela busca da verdade, não deveria apoiar a indagação acerca de si mesma apenas em sua própria tradição, como marco único de autoelucidação, mas inserir-se na totalidade da cultura”.² Assim como as características e procedimen-

¹ (São Paulo: Senac, 2005, vol. 1).

² *Cine: 100 años de filosofia* (Barcelona: Gedisa, 1999). Em italiano, *Da Aristotele a Spielberg* (Milão: Mondadori, 2000). Em português, *O cinema pensa* (Rio de Janeiro: Rocco, 2006), p. 15.

tos da filosofia dos filósofos (aquelas que a academia respeita, admira, mas não recomenda) tiveram de conviver durante séculos com a literatura, a ciência, a religião e as artes plásticas, e a filosofia teve de re-definir-se nesse convívio (gerando filosofia dialogada, filosofia em aforismos, filosofia científica, filosofia apologética, etc.), por que a filosofia contemporânea não teria de re-definir-se após o surgimento das modernas tecnologias da imagem? As artes visuais em movimento não têm por que não propiciar uma releitura da história da filosofia e uma reconsideração de sua estrutura.

O que é filosofia, afinal? Uma atividade de esclarecimento mediada por conceitos. Tudo lhe diz respeito: conhecimento, moral, arte, salvação. Trata-se de uma curiosidade radical, suicida, autofágica, dolorosa e extrema acerca de tudo o que nos diz respeito: a justificação das crenças, os alicerces da moral, os critérios de gosto, a existência religiosa, o valor (ou falta de valor) da vida humana, e inclusive problemas cotidianos e aparentemente menores que o filósofo pode assumir como objetos de seu interesse esclarecedor.³ O tratamento técnico dessas questões no estilo do *paper* acadêmico parece-me apenas *uma* forma de levar adiante esta atividade de esclarecimento, mas não a única. É apenas aquela que ostenta o maior poderio político atual para a filosofia ser mais atendida dentro do sistema mundial de produção de objetos. Mas pensando a coisa mesma, não há por que excluir as artes, a literatura e o cinema desse intuito de esclarecimento conceitual, de acordo com as suas diferentes possibilidades expressivas.

³ Para uma exposição mais completa da minha maneira de conceber a filosofia, se pode consultar a minha página na internet, <http://www.unb.br/ih/fil/cabrera>, seção “filosofia”.

O núcleo da minha reflexão cinefilosófica é a noção de *logopatia*, a ideia de que a função esclarecedora da filosofia, como ficou exposta, pode ser realizada mediante linguagens e técnicas que provocam afeto, não de maneira ornamental e acessória, mas de forma cognitiva. Todas as técnicas literárias e cinematográficas, que são habitualmente estudadas em função de efeitos estéticos ou narrativos, passam agora a ser estudadas em função de sua capacidade de *gerar conceitos visando esclarecimento*, aqueles que chamei *conceitos-imagem*, já presentes na literatura e na arte em geral. Trata-se de uma *emoção que pensa* porque ela *depende de e interage com* um suporte lógico indispensável (daí o termo *logopatia*). Mas é logos carregado de afeto, de tal forma que, sem carga afetiva, o conceito não terá eficácia, a parte lógica não será suficiente. Essa é a tese fundamental. Uma tese polêmica porque se opõe a séculos e séculos de filosofia “apática”, de filosofia centrada numa racionalidade apenas intelectual, onde afetos e emoções foram sempre considerados obstáculos ou funções inferiores, tanto na cognição quanto na ética e até na estética.

Em meu livro de 1999, eu dava oito características dos *conceitos-imagem*, que eu não vou repetir aqui; apenas vou referir-me rapidamente às que me parecem mais importantes e que provocaram mais polêmicas nestes anos todos de discussões e comentários.

As primeiras perguntas que surgem são: *onde estão os conceitos-imagem?* Em que *lugar* dos filmes? Estão objetivamente presentes ou são projetados pelo filósofo? Estas perguntas usuais estão ainda envenenadas pela velha polêmica filosófica do realismo e do idealismo. Se tivesse de respondê-las, eu diria algo como: bom, as duas coisas ao mesmo tempo; claro que eles são projetados, mas, ao sê-lo, a análise tem de mostrar plausivelmente que

essa obra de cinema *merece* ser analisada dessa maneira. Às vezes as análises parecem um pouco forçadas (como o são também os estudos psicanalíticos de filmes), mas, se forem heurísticamente interessantes, podem valer. Boas interpretações são largamente metafóricas. Em meu livro *De Hitchcock a Greenaway pela história da filosofia*, eu falo disto, de como os filósofos projetam plausivelmente conceitos-imagem nos filmes.⁴

Por exemplo, vejo o filme *A vida é bela*, de Roberto Benigni, como um conceito-imagem da ocultação da desvalia da vida, ou seja, como algo contrário ao exposto no próprio título do filme. Este mostra como a vida é terrível (num sentido schopenhaueriano, onde aos males naturais se acrescentam os males provocados pelos humanos, como o nazismo), e o belo aparece na ocultação da vida, e não na vida. Este conceito-imagem está desenvolvido ao longo de todo o filme, mas está perfeitamente concentrado na cena em que o oficial nazista pede um tradutor entre os prisioneiros do campo e Guido se oferece sem saber uma palavra de alemão, transformando as ordens e ameaças do oficial nazista nas regras de um jogo divertido para o pequeno Giosuè. Este conceito está completamente desenvolvido nessa cena, mas ele está compreendido em conjuntos conceituais maiores.

Outra característica dos conceitos-imagem é que eles interagem reciprocamente num meio *situacional* (em lugar de fazê-lo num meio *proposicional*, como na filosofia escrita tradicional), e com isso criam um mecanismo predicativo, da forma S é P, como quando dizemos “todos os homens são mortais”, e os conceitos de humanidade e mortalidade se conectam e geram uma afirmação sobre o mundo. Uma das minhas teses mais controversas no livro de 1999 é que *os filmes fazem asserções*

⁴ (São Paulo: Nankin, 2007), p. 37-9.

sobre o real, asserções que podem ser verdadeiras ou falsas e que carregam uma pretensão de universalidade: elas não se aplicam apenas a *esses* personagens ou a *essas* situações, mas se referem a algo universal. Os conceitos-imagem entram num processo predicativo, onde algo é dito sobre algo. Eu concordo com a velha afirmação de Rudolf Carnap (no artigo “Superação da metafísica mediante a análise lógica da linguagem”) de que uma poesia não pode refutar outra poesia, mas não tiro disso a conclusão de que, portanto, a poesia não diz nada sobre o real. Da mesma forma, um filme sobre a guerra do Vietnã (como *O franco-atirador*, de Michael Cimino) não pode refutar outro filme sobre a guerra do Vietnã (como *Amargo regresso*, de Hal Ashby), mas isso acontece não porque os filmes façam afirmações sobre o real, mas porque as afirmações sobre o real que eles fazem não se excluem mutuamente. Estudando história da filosofia, eu acho que as ideias filosóficas tampouco refutam outras ideias filosóficas, porque elas não necessariamente se excluem, ao referirem-se a diferentes setores do real. (Não creio, por exemplo, que a ética do discurso de Habermas refute a ética de Spinoza.)

O cinema (como já antes a literatura) recoloca a questão filosoficamente fundamental acerca das relações entre linguagem e mundo e mostra como através de ficções e narrativas particulares se podem fazer afirmações com pretensão de verdade universal.⁵ Os estudos de cinema estiveram por muito tempo dominados pela ideia da iconicidade da imagem, de seu maravilhoso caráter “reprodutor do real”. A isto chamo a concepção *fotográfica* do cinema, e eu pretendo, em meus livros, ir além dessa concepção corriqueira para situar minha reflexão numa concepção que chamo *abstrata* ou *conceitual* do cinema.

⁵ *O cinema pensa* (Rio de Janeiro: Rocco, 2006), p. 36 e segs.

A imagem é tão seletiva quanto a proposição articulada utilizada tradicionalmente pela filosofia, e não é mais icônica do que ela. O cinema não mostra nada a não ser por contraste com o que *não* mostra, ou seja, da mesma maneira que Wittgenstein entendia a capacidade de dizer da proposição articulada: uma proposição diz em contraste com o que ela *não* diz, diz mais na medida em que exclui mais coisas; por isso a tautologia não diz nada, porque não exclui nada. A imagem de cinema tampouco é tautológica, ela é bipolar, como a proposição, ela é seletiva e predicativa, diz algo sobre algo e deixa muitas coisas de fora. Então, ela carrega uma pretensão (possivelmente frustrada) de verdade universal precisamente nesse recorte, segundo o qual tal filme diz que as coisas são assim e assim, e não de outra maneira.

A pretensão de universalidade do cinema constitui a sua dimensão mais subversiva. Pois, cada vez que se tenta atenuar o impacto crítico e devastador de um filme (sobre guerra, homossexualismo, aids, falta de escrúpulos, casamento ou eutanásia), alega-se que se trata “apenas de um filme”, de uma história particular e fictícia com personagens particulares e fictícios, a que podemos assistir como diversão ou análise, mas que não afirma nada de universal sobre as questões abordadas. Apenas apresentam casos aos quais se poderiam contrapor outros. (Jean-Luc Godard teve problemas na França com o título de seu filme *La femme mariée* (A mulher casada), sendo obrigado a chamá-la *Une femme mariée* (Uma mulher casada), para que os adultérios de Charlotte (Macha Méril) não pudessem ser universalizados. Lindsay Anderson, quando fez o célebre *If...*, teve de acrescentar cenas de sonhos e imaginações surrealistas para que o famoso final dos estudantes metralhando a universidade e matando o reitor pudesse ser interpretado de maneira ficcional, portanto inofensivo.) Afinal de contas, trata-se do mesmo procedimento

amedrontador contra Galileu, obrigado a apresentar suas teses como meras hipóteses ou ficções plausíveis, e não como descrição do mundo. Enquanto o cinema mantiver seu caráter particular e ficcional, ele será inofensivo, mas, quando assume suas pretensões de verdade e universalidade, ou seja, sua natureza filosófica, ele se torna insurgente.

EUTANÁSIA POÉTICA EM A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER E BIG FISH

Na concepção abstrata (conceitual, filosófica) do cinema, não somos obrigados a tratar do problema da guerra apenas em filmes como *Platoon*, ou do amor em filmes românticos, ou da violência em filmes *noir*. Podemos perfeitamente inverter as coisas e estudar a violência em filmes intimistas e a questão da velhice em filmes sem velhos. Isso porque as visões filosóficas de filmes são metafóricas, acompanham o próprio caráter indireto da imagem, mesmo nos filmes mais pretensamente “realistas”. Assim operam os conceitos-imagem, não como “ilustrações”, mas como instaurações e metáforas esclarecedoras. É por isso que quero agora me referir ao tema ético da eutanásia em dois filmes e um romance que *não* tratam de eutanásia.

Nas controvérsias sobre eutanásia, ela tem oscilado entre suicídio e heterocídio.⁶ Para os conservadores, eutanásia é heterocídio, ou assassinato, e para os setores mais liberais, uma forma de suicídio. Estes últimos alegam que, quando um humano acaba com a vida de outro que prefere morrer a continuar sofrendo, o humano que morre suicida-se através dos outros, os utiliza como se fossem armas ou medicamentos letais. As

⁶ Prefiro utilizar o termo *heterocídio* em lugar de *homicídio*, que significa, literalmente, “morte de um humano”. Já *heterocídio* indica, especificamente, “morte de um humano *diferente de mim*”.

peçoas que o ajudam não são, pois, assassinos por simplesmente estarem ali para cumprir os desejos do doente, e sempre em seu benefício. Acontece que a eutanásia demanda o auxílio de outras peçoas que dificilmente irão manter-se no puro papel de intermediários, sem qualquer interesse nessa morte.

Mas, mesmo que os liberais insistam em que se trata de suicídio, e não de heterocídio, sobre suicídio existem estigmas antigos ao longo de toda a história do pensamento. Platão, Aristóteles, Plotino, Santo Agostinho, Santo Tomás, Locke, Spinoza, Rousseau, Kant, Hegel e até o ultrapessimista Schopenhauer, além de Wittgenstein, condenaram o suicídio como ato ímpio, pecado, ofensa aos deuses, à comunidade e a si mesmo, como ato de espíritos impotentes, crime contra o direito natural, desequilíbrio moral e falta elementar. As abordagens empíricas do suicídio (psicológica, sociológica) conservaram a atitude moralista da filosofia e o condenaram como doença, anomalia social ou crime, como problema a ser observado, diagnosticado e prevenido. •

Ora, impressiona especialmente que o suicídio eutanásico seja condenado mesmo nos casos em que o sofrimento é imenso e irreversível. Muitas peçoas fortemente contrárias ao suicídio poderiam ser favoráveis à eutanásia em casos extremos. Mas a posição dominante moral e legal é a condenação. Neste contexto geral de repúdio, estamos situados no âmbito do que denomino *morte infeliz*, que me parece constituir a atitude dominante atual perante a morte. Esta se constitui no momento em que a opção pela continuação da vida carece de qualquer condição, com o qual a morte se transforma num verdadeiro tormento (para o próprio doente e para seus próximos). Considero, pois, que nas atuais sociedades, com seus balizamentos filosóficos antissuicídio e antieutanásia, há uma clara opção pela morte infeliz.

Inclusive, seguindo um caminho cristão, opta-se pelo sofrimento, que pode ser probatório e até redentor. Deve-se conservar a vida a qualquer preço, mesmo no meio das dores mais terríveis. Rege o maximalismo vital e o desprezo pelo sofrimento.

Na filosofia contemporânea, pensadores como Peter Singer têm se oposto, enfrentando todo tipo de problemas, a esta atitude dominante tradicional, proclamando a derrubada da moral do valor incondicional da vida humana em quaisquer circunstâncias. Ele defende ferrenhamente a eutanásia no caso de doenças iniciais (bebês sem cérebro) e terminais (doentes desenganados), pregando pela morte sem dor, ou seja, por uma morte não infeliz. Chegou-se aqui, pela ala liberal da bioética, ao que eu costumo chamar *anestesia*, ou *morte sem dor*, mas que não é ainda *eutanásia* em sentido pleno. Pois eutanásia significa “morte boa”, e uma morte sem dor é apenas um tipo de morte boa, mas não a única nem a melhor que se pode filosoficamente conceber. Mas vamos por partes.

Em seu livro clássico *Ética prática*, Singer começa dizendo (no capítulo 7, “Tirar a vida: os seres humanos”) que, para os conservadores, “a eutanásia é um mal inequívoco”.⁷ A rejeição é tão antiga quanto o século 5 a.C., onde o juramento de Hipócrates obriga a jurar que os médicos “jamais dariam um remédio mortal a quem o pedisse, nem o indicariam a ninguém por iniciativa própria”. Singer defende a eutanásia nos casos em que a pessoa doente manifesta seu desejo de morrer, ou nos casos em que se possa supor que ela daria seu consentimento, e também no caso de bebês, que não podem fazer nada disso, e dos que se sabe que nascerão com terríveis doenças que lhes impedirão levar uma vida humana. No caso de doentes ou pessoas

⁷ (São Paulo: Martins Fontes, 1994), p. 185.

em coma, Singer declara: “Se essas pessoas não vivem experiência alguma, e jamais voltarão a vivê-las, suas vidas *não têm nenhum valor intrínseco*. A viagem chegou ao fim. Estão vivas biologicamente, mas não biograficamente”.⁸ Note-se que pode tratar-se de pessoas que não sofrem, mas cujas vidas perderam todo o sentido. Para Singer, as vidas “só têm valor se tais seres sentirem mais prazer do que dor, ou tiverem preferências que possam ser satisfeitas; no entanto, é difícil perceber o que pode justificar que esses seres humanos sejam mantidos vivos quando, em termos gerais, levam uma vida miserável”.⁹

A posição de Singer é muito avançada a respeito da tradição e ajuda a ver a possibilidade de a filosofia fazer a transição entre morte infeliz e morte anestésica. Eu quero mostrar que o cinema está muito mais à frente da filosofia neste âmbito de pensamento, alucinando em imagens algo ainda impensado pela filosofia profissional das academias. Eutanásia no cinema pode ser algo muito mais do que morte sem dor, pode ser algo como “boa morte” no sentido do prazer, da alegria e da arte de bem morrer, indo além do estágio anestésico para instalar-se no eutanásico em sentido pleno.

Neste ponto, poderíamos utilizar criativamente a filosofia do pensador dinamarquês Søren Kierkegaard, que dividiu a existência humana em três etapas: estética, ética e religiosa. Ele insiste em não se tratar de uma progressão fixa e declara que, em sua própria existência concreta, os elementos religiosos estiveram sempre presentes desde o início e os estéticos se mantiveram até o fim da vida. Mas essa sequência é mantida por ele, muitas vezes, como recurso expositivo. No caso do suicídio, eu

⁸ *Ibidem*, p. 201 (grifo meu).

⁹ *Ibidem*, p. 202.

creio que poderíamos inverter a ordem desta série kierkegaardiana. O suicídio começou a ser considerado mediante categorias religiosas, que o condenaram sem atenuantes como ofensa a Deus. Na sombra da morte de Deus, o suicídio passou a ser considerado mediante categorias éticas, sendo em geral condenado moralmente, como vimos antes, mas já com alguns defensores, como Sêneca e Hume. Mas eu creio que chegou a hora de se considerar suicídio e eutanásia mediante categorias *estéticas*, por exemplo, literárias e cinematográficas: pensar se não poderíamos tentar morrer de maneiras belas, livres e generosas.

O diretor de *Invasões bárbaras*, o canadense Denys Arcand, se manifestou numa entrevista quanto à morte de seu personagem Rémy: “É a maneira como eu gostaria de morrer, numa casa bonita, diante de uma mesa bem servida, rodeado de meus amigos”. Mas este tipo de morte é apenas atingível através do suicídio eutanásico; é completamente absurdo esperar por uma morte bela como um presente (dado por quem?). Trata-se de um presente que só podemos dar a nós mesmos. As pessoas que ingenuamente manifestam que gostariam de morrer calmamente, não apenas sem dor, mas com prazer, não se dão conta de estar tendo um pensamento inevitavelmente suicida. No filme de Arcand, o filho de Rémy o remove do hospital e os próprios amigos lhe administram uma dose mortal e indolor de uma droga. A morte de Rémy, mesmo profundamente dramática, está rodeada de um halo de amor, beleza e sensibilidade.

O filme *A insustentável leveza do ser*, de Philip Kaufman, se comparado com o romance homônimo de Milan Kundera, daria muitos elementos para aqueles que sempre tentam provar a pobreza do cinema diante da riqueza da literatura. Nesse registro, há pelo menos três coisas óbvias que o filme “perde”. Primeiro, o estilo filosófico de Milan Kundera, consistente em

expor uma ideia (o eterno retorno, a questão da compaixão etc.) e inserir os personagens e seus dramas dentro desse contexto filosófico. Segundo, o estilo narrativo muito peculiar de Kundera. O romance tem sete partes: nas duas primeiras conta a história de Tomas e Tereza desde que se conhecem até o regresso a Praga, em duas perspectivas diferentes; a parte 3 conta todas as coisas da perspectiva de Sabina; nas partes 4 e 5, a história iniciada em 1 e 2 continua com novos fatos, ligados à vida de Tomas e Tereza em Praga, com uma parte regida por cada um deles, enfatizando-se a degradação da cidade durante a invasão russa; finalmente, a parte 7 narra a ida final deles para o interior e suas mortes num acidente. Enquanto o romance recua e avança sem cessar, o filme é narrado de forma quase linear, e a única inversão narrativa que foi conservada (pelos roteiristas Jean-Claude Carrière e Kaufman) foi a de Sabina (e, portanto, do público que não leu o romance), sabendo da morte de Tomas e Tereza antes dela acontecer. E a parte 6? Além de narrar as vicissitudes de Franz, amante de Sabina, há precisamente a terceira coisa que se perde no filme: um tratado filosófico sobre a merda, que dificilmente a filosofia acadêmica poderia desenvolver com sucesso em seus *papers* bem comportados e suas monótonas teses de mestrado.¹⁰

A vida de Tomas e Tereza está perpassada por três elementos fundamentais: 1) o amor; 2) a guerra; 3) as outras mulheres. Tomas é apaixonado por Tereza e amado por ela; ambos vivem os terrores da guerra e o autoritarismo; e ele é um mulherengo

¹⁰ Para instigantes reflexões sobre cinema e literatura pela mediação do trabalho do roteirista, ver “O percurso literocinematográfico”, de Renato Cunha, em *Cinematizações* (Brasília: Círculo de Brasília, 2007), p. 65-74.

compulsivo. Tomas é um médico muito bem-sucedido, e Tereza uma jovem humilde que quer progredir (sempre leva consigo um livro, mesmo quando envolvida em tarefas comuns). A invasão russa a Praga destrói as vidas deles, que acabam como camponeses, proibidos de sair do país, com ele impedido de exercer a medicina e ela de progredir. Não obstante, são felizes, porque se amam intensamente e têm um ao outro (inclusive, Tereza foi o motivo pelo qual Tomas, que estava vivendo e trabalhando muito bem em Genebra, decidiu voltar ao inferno de Praga). Ali no campo a polícia não os persegue, e Tomas não tem mais possibilidades de ser infiel a Tereza, algo que muito a atormentava.

O que é que tudo isto tem a ver com suicídio e eutanásia? Aqui deixo o filme de Kaufman e me mudo tendenciosamente para o livro de Milan Kundera, para poder reproduzir algumas afirmações cruciais. Já na parte 1 do livro, quando Tomas decide casar-se com Tereza, Kundera escreve: “Para aplacar seu sofrimento, casou-se com ela [...] e lhe deu um cachorrinho de presente”. Ou seja, o cachorro está ligado, desde o início, à união de Tereza e Tomas. O cachorro está à venda junto com outros que serão mortos: “Tomas tinha de escolher entre os cãesinhos e sabia que os que não escolhesse iriam morrer”. Ao ver que era uma cadela, Tereza quer chamá-la Ana Karenina, mas Tomas se opõe, e acabam chamando-a de Karenin. A última parte do livro, a número 7, lhe está dedicada e se chama “O sorriso de Karenin”, que, na metáfora do romance, significa algo como: “Karenin ainda vive”.

Tomas e Tereza não têm filhos e nunca pensam em tê-los; como se seu amor os rejeitasse de alguma forma. Tomas tem um filho de seu casamento anterior, e sua relação com ele não é boa. Por outro lado, Tereza é sempre apresentada como uma

criança, de maneira que Tomas se casa com ela como se a adotasse; portanto, não precisam de crianças. Por seu lado, Tereza está traumatizada pela ideia da maternidade, inculcada de maneira doentia por sua mãe. Ou seja, a relação de Tomas e Tereza está marcada por uma negação romântica dos filhos, numa relação cuja sublimidade e autodestrutividade os exclui de maneira natural. Não obstante, Karenin entra na vida deles com toda a força afetiva e existencial do filho rejeitado, como se a vida não quisesse poupá-los da parte de sofrimento que lhes toca, e do qual eles querem fugir com a decisão de não ter filhos.

Desde o início, é trabalhada a relação íntima entre Karenin e a vida de Tomas e Tereza: “Karenin era o relógio da vida deles”, se diz na parte 2, durante a estada deles em Genebra: “Nos momentos de desespero, Tereza dizia a si mesma que era preciso suportar por causa do cachorro, pois ele era ainda mais fraco que ela, talvez ainda mais fraco que Dubcek e que sua pátria abandonada”. Quando Tomas e Tereza vão viver no interior, com suas vidas destruídas, porém felizes, dos três motivos antes mencionados, *a guerra e as outras mulheres* são deixados de lado, ficando somente *o amor*. É neste ponto do romance e do filme que as características humanas de Karenin são fortemente frisadas. Kundera comenta as relações da cadela com o porquinho Mefisto, como se fosse uma relação humana: “Karenin apreciava a originalidade do porco e — sou tentado a dizer — prezava muito a amizade dele”.

De alguma maneira, a absurda felicidade de Tomas e Tereza no meio da maior miséria imaginável é a felicidade de um cão, irracional, instintiva e sem motivos: “o tempo em que Tereza e Tomas viviam se aproximava da regularidade do tempo de Karenin”. Este processo de humanização de Karenin e de infra-humanização mansa do casal é ligado à moralidade e ao amor.

“O verdadeiro teste moral da humanidade [...] são as relações com aqueles que estão à nossa mercê: os animais”. E “o amor que a liga a Karenin é melhor que o amor que existe entre ela e Tomas. Melhor, mas não maior. [...] É um amor desinteressado: Tereza não quer nada de Karenin. Nem mesmo amor ela exige”. Karenin “encarnava dez anos da vida deles”.

A cadela também está ligada com outro tema fundamental do livro: a guerra. “[...] numa cidade da Rússia todos os cachorros haviam sido mortos. [...] Era uma antecipação do que viria depois. [...] Era preciso primeiro voltá-la [a agressividade] contra um alvo provisório. Esse alvo foram os animais. [...] Os pombos foram exterminados. [...] Fabricou-se uma verdadeira psicose, e Tereza teve medo de que a população excitada se voltasse contra Karenin”. Há suficientes elementos para dar-se conta de que Karenin, numa leitura abstrata e não icônica, não é uma cadela; ela está metaforicamente impregnada da vida deles dois, com o amor deles, com sua falta de filhos, com a guerra, a degradação e a miséria, de tal forma que, quando a cachorra adoece e está condenada à morte, é algo de humano o que adoece e definha.

A doença de Karenin é o resumo de toda a peripécia de ambos, de seu amor e de seu afundamento. Os animais, certamente, não são máquinas, como queria Descartes, mas tampouco são *Dasein* heideggerianos. Se eles comovem a nossa existência, como a doença de Karenin comove a existência de Tomas e Tereza, é que eles lhe impuseram a existência que a cadela não poderia ter. Karenin é um poderoso conceito-imagem do amor e da morte, que foi desenvolvendo-se fragmentariamente ao longo do livro e que é resolvido comovedoramente na parte 7.

Karenin começa a mancar da pata esquerda, Tomas descobre um caroço, a cachorra está com câncer. Eles ficam arrasados,

mas outros personagens do romance se opõem ao processo de humanização do cão: “Pelo amor de Deus, você não vai chorar por causa de um cachorro, vai?”, diz uma vizinha. A lenta agonia de Karenin é vivida com angústia por eles (e pelo leitor do romance!); em particular sua falta de gosto pelos jogos que antes tanto lhe empolgavam, a sua preguiça para sair a passeio, sua falta de apetite, seu olhar perdido. Ela apenas rosna, e eles veem nisso uma espécie de sorriso que querem manter pelo máximo de tempo possível.

A impregnação do humano chega a seu extremo quando Karenin já não tem mais vontade de sair: “Estavam os dois plantados diante dela, esforçando-se para parecer alegres (por causa dela e para ela), a fim de lhe transmitir um pouco de bom humor. Depois de um momento, como se estivesse com pena deles, a cachorra se aproximou mancando sobre três patas e deixou que lhe pusessem a coleira”. [...] “Está fazendo isso por nós — disse Tereza. Não estava com vontade de sair. Veio só para nos dar prazer”.

Significa que quando chega o momento da eutanásia de Karenin, o que será sacrificado não é apenas o cão, mas o resumo da vida de Tomas e Tereza, a dignidade perdida na guerra, a fuga do ciúme doentio, o amor indestrutível. Kundera escreve: “Os cães não têm muitos privilégios sobre o homem, mas um deles é apreciável: para eles, a eutanásia não é proibida por lei; o animal tem direito a uma morte misericordiosa”. Paradoxalmente, os humanos carecem desse direito por causa de seu “valor superior”. A eutanásia de Karenin é anestésica, mas também poética, se ela for entendida metaforicamente como acenando para a própria morte de Tomas e Tereza, que, ao matar Karenin, matam dez anos de suas vidas: a morte lhe é dada para não sofrer (momento anestésico) pelas mãos daqueles que

a amam (momento eutanásico). Num dado momento, Tomas pensava delegar isso a outra pessoa: “Se pelo menos Tomas não tivesse sido médico! Poderia então se esconder atrás de uma terceira pessoa. Poderia procurar um veterinário e pedir que desse uma injeção na cadela”. Mas sua eutanásia é também poética, e não meramente anestésica: “poderia conceder a Karenin um privilégio que não está ao alcance dos seres humanos: a morte chegaria para ela sob a máscara daqueles que amava”.

Numa primeira aproximação filosófica ao filme *Big fish*, de Tim Burton, se poderia pensar que ele desenvolve conceitos-imagem sobre as relações realidade/ficção, o que o tornaria apto para estudar a problemática da mentira, a fabulação, a verdade e a ilusão. Eu creio que estes elementos estão presentes, mas em função de outro problema verdadeiramente central no filme, o problema do morrer e, especialmente, do modo de morrer. Eu leio este filme como um conceito-imagem dos modos de morrer. A leitura superficial diria que se trata de um filme sobre um filho que está cansado das mentiras do pai e que quer saber a verdade no meio de tantas fantasias; eu o vejo mais como um filme sobre um modo de viver no preciso momento de ser testado em seu desdobramento extremo: o momento de morrer.

Para captar a logopatia deste filme é preciso, pois, visualizar as relações entre fantasia e morte. Tal como em *Invasões bárbaras*, uma mãe chama o filho ausente e casado para voltar urgentemente para casa devido à grave doença do pai. A fantasia tem a ver com a maneira como Edward Bloom conseguiu levar adiante a sua vida (à diferença do ultrarracionalista Rémy de *Invasões bárbaras*, que sorri irônico e perplexo quando a enfermeira lhe diz, ao sair do hospital: “Aceite o mistério”). Agora, trata-se de ver o lugar que ocupa a fantasia no processo do

morrer, de que maneiras a morte é fabulada e o próprio agonizante vira poesia e mito.

De alguma forma, *Big fish* mostra, através das lembranças de Bloom, como a sua vida foi bem-sucedida, como ele sempre foi o herói, como tudo deu certo, como as pessoas o amaram, como viveu coisas fabulosas, descobriu o amor, o circo, a beleza, a magia, o heroísmo e o sacrifício. Ele se apresenta como uma espécie de vencedor no meio das mais árduas dificuldades. Uma das coisas que Will, o filho, recrimina é que o pai parava pouco em casa quando ele era criança. “Nunca fui muito de ficar em casa”, admite Bloom, e se queixa pelo fato de estar agora preso numa cama. Ou seja, chegou o momento de testar seu modo de vida como modo de morrer. “Morrer é a pior coisa que já me aconteceu”, declara. O drama central não é, pois, o filho querendo saber a verdade sobre o pai, mas o próprio Bloom querendo confirmar a verdade de sua morte através do filho.

A morte é o tema central do filme. Lembremos que já no início se mostra um grupo de meninos, entre os quais o pequeno Edward Bloom, indo à casa de uma bruxa em cujo olho mágico eles poderão ver a forma como vão morrer. (Alguns dos meninos ficam apavorados porque no olho maldito se veem não apenas morrendo, mas morrendo jovens.) Aquilo que Bloom enxerga no olho da bruxa não é mostrado (como no caso dos outros meninos), mas vemos que ele toma conhecimento desse trágico fato e o guarda para si. Em vários momentos do filme, cada vez que parece estar em perigo de morte, ele diz a si mesmo: “Mas não é assim que eu morro!”, e o perigo parece se dissolver.

O impacto emocional do filme é bastante simples: a eutanásia poética deve ser praticada pelo filho racionalista, que ao longo de todo o filme passou reclamando das fantasias e delírios do pai e exigindo “a verdade”; uma verdade que não lhe serve de

nada no momento de assistir à morte do pai. Uma última tentativa de racionalização da morte é sugerida mediante a recuperação do próprio nascimento de Will, através do doutor Bennett, antigo amigo da família. “Sabe como você nasceu?”, o doutor pergunta a Will. “Sim”, responde Will enfasiado, “esse dia meu pai pegou um peixe imenso que tinha engolido seu anel”. “Não, não”, responde o médico, “não esse, mas seu verdadeiro nascimento”. Will fica muito interessado, como se fosse escutar uma revelação importante; mas o relato do doutor é anódino e desinteressante. Apesar disso, Will declara: “Gostei da sua versão”. Até aqui, parece que a verdade havia sido restaurada.

Mas eis que o velho pai acorda no meio da noite, sentindo que está prestes a morrer. Ele não acredita que vai morrer assim, numa cama de hospital, naquele quarto cinza e sem magia, e diz para o filho que não, que não é assim que ele morre, não é essa a morte que ele viu no olho da bruxa. O filho entra em desespero, não sabe o que fazer, hesita em chamar a enfermeira, tenta dar-lhe água (a água é um tema imagético recorrente no filme) e, finalmente, se dá conta de que seu pai lhe está pedindo que o mate, ou seja, a típica situação da eutanásia. Ele está sofrendo tanto de dor física quanto de agonia espiritual, e está pedindo para morrer como se deve, da maneira mágica que lhe foi prometida. Está pedindo, pois, uma “boa morte”, e Will lhe dá muito mais do que uma mera morte “sem dor”, lhe oferece uma genuína *morte feliz*. O filho, que estava pedindo tão arduamente por verdade, se dá conta de não poder dá-la ao pai naquele momento supremo; e, mesmo afogado em lágrimas, se torna um fabulador, se coloca na altura da verdade alucinada de uma vida impossível que, como toda vida humana, não sabe como terminar.

Ao contar-lhe uma fábula tanática, Will mata seu pai da maneira como ele queria morrer. Mas Bloom, em seu estado de

excitação diante do momento supremo da morte, não se lembra do que viu no olho da bruxa (se é que ele viu algo alguma vez), de maneira que Will tem que re-inventar o que ele teria visto. “Me conte como aconteceu”, o pai suplica, como se não o soubesse em absoluto. “O quê?”, pergunta o filho. “Me conte como eu morro!” Ao pedir uma história de sua morte pela boca do filho (numa relação que sempre foi cheia de culpas e cobranças), Bloom está pedindo que Will lhe mate de maneira feliz. Seu espírito fabulador não se conformaria com mera anestesia, tem de ser eutanásia no mais pleno sentido. Will responde: “Me ajude! Me diga como começa!”, ou seja, o aprendiz de fabulador pergunta para quem sabe; e este responde: “Começa aqui mesmo!”

E a história começa: “Estamos no hospital, caio no sono e, quando acordo, é de dia, entra luz pela janela e vejo que, de repente, você está melhor”. Com efeito, Bloom está muito bem. Retira ele mesmo os tubos de respiração e demais aparelhos e pede ao filho para agir rapidamente. Usando uma providencial cadeira de rodas, pai e filho fogem espetacularmente do hospital, diante do olhar espantado do doutor e das esposas de ambos, que facilitam a fuga. Magicamente restaurado, surge o antigo carro vermelho de Bloom, para dentro do qual Will carrega seu pai nos braços, sem que ele pareça pesar. Removendo obstáculos pelo caminho, ajudados por alguns dos personagens mágicos de Bloom (o gigante Karl, por exemplo), atravessam a cidade a toda a velocidade e chegam finalmente no rio (novamente a água!).

Ali estão todos os amigos de Bloom, de todas as épocas, todas as pessoas que foram importantes para ele; o lugar está cheio de sol, muito bonito, e as pessoas aguardam sorridentes (“Não há um único rosto triste”, diz o filho, enquanto narra a história em lágrimas); Will toma seu pai nos braços e caminha

com ele até o rio, com Bloom sendo saudado jubilosamente por todos; o importante é que todos eles estão ali para despedir-se de Bloom, ou seja, *trata-se claramente de uma morte*, e não de um piquenique, apesar da morte acontecer num lugar de piquenique. No meio da água, está a amada Sandra, esposa de Bloom de toda a vida; após despedir-se dela e entregar-lhe o anel que tira de sua boca (da boca do peixe grande), o filho o leva para o centro do rio, e o pai mergulha a cara na água, e todo o corpo. É, portanto, entregue pelo filho às águas nas quais se confunde com o peixe grande, transformando-se em seu próprio mito.

Chamo isto de eutanásia poética. A morte feliz é dada não através de medicamentos, como em *Invasões bárbaras*, mas através da fabulação. Enquanto o filho do filme canadense dá ao pai uma boa morte literal, mas cuja beleza só pode chegar até certo ponto, em *Big fish* a eutanásia poética é total, porém irreal. Parece que teremos de decidir. Em todo caso, trata-se de dois experimentos imagéticos realizados pelo cinema recente sobre um dos temas mais dramáticos de todos os tempos.

Quando o tema é tão tremendo e importante quanto morte e eutanásia, às vezes penso se não será melhor que a filosofia de um filme permaneça subterrânea e subliminar, enquanto a força das imagens seja capaz de impor as ideias de forma irresistível para quem seja capaz de entendê-las. Esses filmes estão dizendo: é assim que deveríamos poder morrer. Curiosamente, a eutanásia poética começa com a saída dos doentes do hospital, literalmente no filme de Arcand, poeticamente no filme de Burton; nem a cadela Karenin é levada para o veterinário. A morte infeliz é, de fato, muito lucrativa, e a morte feliz profundamente subversiva. Isto pode apontar para a profunda insurgência poética dos filmes em relação a certa pobreza reflexiva da filosofia quando pensa sobre morte, suicídio e

eutanásia. Talvez porque as possibilidades expressivas da filosofia sejam hoje tolhidas por um convencimento “profissional” que prefere deixar impensado tudo o que escapa ao controle total do seu estilo apático de exposição de problemas.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

- [p. 2-3] *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin. Filmagem da cena final, com Paulette Goddard. EUA, 1935. © Margaret Herrick Library.
- [p. 10] *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov. *Making of* com o fotógrafo Mikhail Kaufman. URSS, 1928.
- [p. 42] René Magritte. *L'éminence grise*. Fotografia de Georgette Magritte. Bélgica, 1938. © ADAGP.
- [p. 60] Lou Andreas-Salomé, c. 1900.
- [p. 76] Leni Riefenstahl. Filmagem de *Tiefeland* (1954). Alemanha, c. 1940. © Leni Riefenstahl Produktion.
- [p. 90] Vsevolod Meyerhold. Preparação para a peça *A gaivota*, de Tchekhov, pelo Teatro de Arte de Moscou. Rússia, 1898.
- [p. 100] Heitor Villa-Lobos. Fotografia de W. Eugene Smith, 1948. © Time Inc.
- [p. 120] Avenida Karl-Marx-Alle. Alemanha Oriental, 1964. © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Max Ittenbach.
- [p. 134] Garrincha. Brasil, 1962. Correio da Manhã. © Arquivo Nacional.
- [p. 154] Oswald de Andrade. Brasil, c. 1920. Museu da Imagem e do Som de São Paulo.