

Liberdade, responsabilidade e animalidade: um estudo sobre o protagonista de “*Uma Vida Escondida*”

Mónica Santana Baptista*

Resumo:

Partindo de Derrida e do seu conceito de animal, e ainda do conceito de responsabilidade em Levinas, o presente trabalho procura aprofundar o estudo do protagonista de *Uma Vida Escondida*, de Terence Malick, nomeadamente as suas posições de objector de consciência numa sociedade totalitária. Franz responsabiliza-se por uma causa que afirma a sua liberdade individual e a de cada ser, sofrendo com isso represálias atrozes, sendo o gesto mais radical a morte por enforcamento a que é condenado. Em jogo estão os conceitos de humanidade e animalidade, no advento da Segunda Guerra Mundial e da ascensão do nazismo.

Palavras-Chave: cinema; Malick; liberdade; animal; responsabilidade; rosto.

* Doutorada em Artes (FL – UL) Professora Adjunta Convidada do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema / monica.santana.baptista@gmail.com

Qualquer movimento, os movimentos do corpo e da alma, bem como o discurso e o raciocínio, devem cessar diante da verdade. Esta, seja a antiga verdade do Ser ou a verdade cristã do Deus, só pode revelar-se na completa quietude humana.

Hannah Arendt, in *A Condição Humana*

1. O idílio e o caminho para a objecção de consciência – do “há” existencialista de Lévinas à melancolia do mundo natural

Depois do preâmbulo com imagens de Hitler e das paradas militares que estabelece o referente e o contexto histórico-político de *Uma Vida Escondida* (2020), de Terrence Malick, começamos por acompanhar a vida de Franz e Fani Jägerstätters, jovem casal que vive sob o espectro do amor numa aldeia austríaca. As imagens relevadoras da bucólica paisagem circundante aliam-se à *voice over* de ambos, espelhando um mundo de equilíbrio e harmonia. Estamos nas montanhas austríacas¹, vemos os momentos em que se conheceram, em comunhão com os restantes habitantes. Cada plano e cada troca de pensamentos entre ambos reitera um lugar idílico, espécie de sonho de tudo o que a vida pode ser, no qual estão também as três filhas, a mãe de Franz e as rotinas que todos mantêm na quinta onde habitam. A certa altura, começa-se a sentir um ambiente estranho na aldeia. Franz percebe que ninguém quer falar sobre o que se passa no país. E o primeiro sinal de que as coisas se podem complicar vem com o aviso do recrutamento. Trata-se de uma obrigatoriedade que o leva ao afastamento da família, começo da tomada de consciência da posição dos austríacos face ao avançar do poder alemão e do fascismo. As vozes interiores do casal passam a ser o veículo narrativo para as cartas que trocam e lêem um do outro; tudo se mantém na quinta, mas aquilo que Franz vive longe de casa é a preparação militar e ideológica para alguma coisa de imparável e terrível que está na iminência de se disseminar pela Europa. Esta troca epistolar apresenta-se como saída para o vazio ontológico daquilo que Emanuel Levinas considera o “há” – o impasse do ser perante o desconhecido.

Nem nada nem ser. Emprego por vezes a expressão: o terceiro excluído. Não pode dizer-se deste “há” que persiste, que é um acontecimento do ser. Não pode também dizer-se que é o nada, ainda que não exista o nada. (Levinas, 2000, p. 40)

¹ O filme foi, contudo, filmado no norte de Itália, no Tirol do Sul, como refere Scott Kirby, o Primeiro Assistente de Realização: “*The Jägerstätter family lived in a relatively flat area in the north of Austria, not far from the German border,*” explains Kirby. “*Terry decided to move away from that kind of flat reality and pieced the landscape together in a more mountainous region to give it more personal and physical drama.*” <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1904-Fall-2019/Mallick-Mystique.aspx> Consultado a 15 Junho 2020

Trata-se do intervalo da existência humana que permite reflectir sobre a existência humana ligada a uma certa animalidade. Fani tem de continuar a lidar com a gestão da quinta e da família; a ausência de Franz acontece sob a vigília de um mundo natural, agora simultaneamente coeso e melancólico, nomeado através do *modus vivendi* e da forma como Malick compõe a *mise-en-scène* e enquadra as personagens e o ambiente. Neste sentido, podemos discernir sobre o que, para Derrida, distingue a natureza, e os restantes animais, do Homem:

[...] a natureza não é triste porque muda. É pelo contrário a tristeza, o luto da natureza que a torna muda e afásica, que a deixa sem palavras. Pois aquilo que há muito tempo torna triste, e em seguida priva o enlutado das suas palavras, aquilo que lhe interdita a palavra, não é o mutismo e a experiência de um não-poder, de um absolutamente-não-nomear, é sobretudo *receber um nome*. Ser nomeado [...] é talvez deixar-se invadir pela tristeza. [...] Seria ainda, melhor dizendo, por um *pressentimento de luto*. (Derrida, 2002, p. 42)

Ser nomeado, ter um nome e em nome próprio falar, ter capacidade para agir e reflectir por si mesmo – eis o que distingue a humanidade. Deste modo, começamos a distinguir uma certa tristeza e um pressentimento do luto nas personagens de *Uma Vida Escondida*, distintos da natureza envolvente. O dispositivo de realização alia-se à beleza do mundo natural e ao aprofundamento da interioridade das personagens através da voz humana veiculada pelas *voices over* – cada uma fala em seu nome, tecendo a sua humanidade na sua individualidade. São vozes que nos segredam, falam como se tudo fosse importante, grave e difícil de ser dito entre muitos, além do eu interior, ou do destinatário da mesma (seja ele outra personagem; ou o espectador quando a voz é apenas um pensamento daquele que a profere). São vozes que começam a distinguir-se, a tentar falar a partir de um território de liberdade individual – que têm sempre esse lugar interior do “eu”, apesar dos acontecimentos exteriores e do totalitarismo que passa a ofuscar a sociedade austríaca. São vozes que se procuram afastar de uma certa animalidade inerente ao não-poder individual e à capacidade e direito de resposta, que a maioria passa a obliterar.

Todos os filósofos que interrogaremos [...] dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reacção: do direito e do poder de “responder”. E pois de tantas outras coisas que seriam próprias do homem.

Os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só voz do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder. (Derrida, 2002, p. 62).

Quando Franz regressa do serviço militar, começa a seguir a via que a sua consciência diz ser a certa. Franz não cede à saudação nazi, não dá donativos para os esforços de guerra, apesar da pressão que sobre ele é exercida. Vemos na sua personagem o aprofundamento desse lugar existencial, além de linguístico, do verbo “há” referido por Levinas. “Algo que se parece com aquilo que se ouve ao aproximarmos do ouvido uma concha vazia, como se o vazio estivesse cheio, como se o silêncio fosse um barulho.” (Levinas, 2000, p. 40). A este vazio que está “cheio”, ao silêncio que afinal guarda barulho, podemos fazer corresponder os indícios da ausência de liberdade, notórios na aldeia e nos comportamentos dos restantes aldeãos.

Franz reage em contra-corrente; torna-se pessoa não-grata. Os momentos de avanço dramático da história são conjugados com a *voice over* meditativa de Franz e das personagens à sua volta – são vozes que indagam directa ou indirectamente as acções controversas do protagonista, num contexto político e social que impossibilita uma reflexão pessoal. Estas vozes interiores são, diríamos, uma tentativa de abarcar esse vazio, intervalo existencial entre a liberdade que ainda existe e o silêncio dessa ausência de pensamento sobre o que está a acontecer na sociedade: “Algo que se pode experimentar também quando se pensa que, ainda se nada existisse, o facto de que “há” não se poderia negar”, continua Lévinas. (Idem)

Malick sabe como estabelecer a ligação entre as circunstâncias e reacções de Franz e tudo o que essas circunstâncias e reacções desencadeiam nos outros. A reflexão existencialista ligada ao “há” surge sob a forma de perguntas retóricas e filosóficas, que permanecem na cabeça da personagem, como conflito interior, dúvida e inquietação – que Lévinas chega a considerar “como horror e desvario” e que acabam por ter reacções e tomadas de decisão por parte do protagonista, que definem a progressão narrativa do filme. Partindo da voz interior de Franz, a polifonia de vozes expande-se para lá de Fani à irmã desta, à mãe de Franz. Como se cada qual pudesse ainda falar para si sobre o que pode acontecer, nesse lugar interior e inquieto do “eu”. Acrescenta Levinas: “Não que haja isto ou aquilo; mas a própria cena do ser estava aberta: há.” (Levinas, 2000, p. 40). Com o nazismo e a perda da liberdade individual, abre-se uma terrível fenda, que coloca as personagens nesse impasse do “há” – o que fazer, como reagir, o que e como pensar. Fica a dúvida sobre o que se pode ainda “dizer” em nome próprio. “Deus destina os animais a experimentar o poder do homem para ver o poder do homem em acção, para ver o poder do homem à obra, para ver o homem tomar o poder sobre todos os outros viventes.” (Derrida, 2002, p. 37). É nisto que o protagonista se distingue dos outros. Franz parece saber sempre como agir dentro da sua objecção de consciência, apesar das inquietações interiores – o caminho é o da justiça, da denúncia do nazismo e seus atentados contra a humanidade.

Franz tenta explicar a sua posição ao pároco da aldeia e ao bispo da região, sem resultados. Afirma a sua liberdade individual nos interstícios desse “há”, que surge na sociedade com a ascensão do totalitarismo, pois mesmo “no vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há” (Levinas, 2000, p. 40). Assume até às últimas consequências o livre arbítrio para agir e, sobretudo, pensar em consciência. Aproxima-se do conceito de “animal autobiográfico”.

2. O animal autobiográfico: a afirmação e o sacrifício do “eu”

“O animal autobiográfico”, segundo Derrida, é “o que liga a história do ‘Eu sou’ da relação autobiográfica e autodêitica a si como ‘eu’ e a história de ‘O Animal’ do conceito humano do animal.” (Derrida, 2002, p. 65) Na sessão de Q & A do Festival internacional de Cinema de Toronto (TIFF), o actor August Diehl, a propósito da personagem que representa – Franz –, sublinha esta “resistência silenciosa para o que ele acha que é o certo. Ele mantém-se no silêncio, não fala muito, não tem respostas rápidas. Mantém-se no silêncio, e isso é uma resistência silenciosa.”² Mantém-se naquilo que distingue a sua humanidade de qualquer elemento da natureza ou de outro animal não racional: a capacidade para falar em nome próprio.

A posição de Franz provoca a intolerância dos habitantes da aldeia. É uma aldeia, um país no contra-peso da posição de Franz, posição essa que arrasta a família – passando todos, crianças incluídas, a ser alvo da discriminação dessa afirmação do “*animal autobiográfico*”. “Os actos loucos não precisam de ser grandiosos”, adverte o padre para Franz, que considera uma loucura a recusa de Franz em contribuir para os esforços da guerra. Franz está à margem, vai contra a posição da maioria. É neste sentido que Lévinas fala numa outra forma de ver o conhecimento, que podemos aproximar da posição do protagonista de *Uma Vida Escondida*.

O conhecimento é sempre uma adequação entre o pensamento e o que ele pensa. Há no conhecimento, ao fim e ao cabo, uma impossibilidade de sair de si; portanto a socialidade não pode ter a mesma estrutura que o conhecimento. (Levinas, 2000, p. 52)

No referido Q & A, a actriz que interpreta a personagem de Fani evoca um dos momentos do filme em que Franz diz: “Se temos liberdade de expressão somos responsáveis por aquilo que fazemos e por aquilo que falhamos”. A liberdade e a expressão do pensamento são vistas como um risco. Ninguém compreende a resistência passiva de Franz: os seus actos passam a ser vistos como loucura. Esse “animal autobiográfico” que fala em nome próprio, pensa por si, é aquele que é colocado pelos outros no lugar dos que não podem nomear, falar na primeira pessoa, escrutinar a sua identidade: o lugar do Animal. Pois, como destaca Derrida, “essa ruptura abissal não desenha duas bordas, a linha unilinear e indivisível de duas bordas, o Homem e o Animal em geral.” (Derrida, 2002, p. 60). Neste caso, Franz passa para essa posição de animalidade, ou loucura, ao olhar dos demais; porém, porque tem voz, essa voz interior de questionamento que se manifesta nos seus gestos de liberdade individual, ele é o único “animal autobiográfico” capaz de falar de si por si e agir como tal.

² https://www.youtube.com/watch?v=GDK_9kJjMY&t=398s. Visionado a 15 Junho 2020

Assim, de acordo com a concepção de conhecimento desenvolvida por Lévinas, conseguimos aprofundar o que afasta o protagonista do que se estava a passar na sociedade austríaca com os avanços do nazismo:

O conhecimento foi sempre interpretado como assimilação. Mesmo as descobertas mais surpreendentes acabam por ser absorvidas, compreendidas, com o que há de “prender” no “compreender”. O conhecimento mais audacioso e distante não nos põe em comunhão com o verdadeiramente outro; não substitui a socialidade; é ainda e sempre uma solidão. (Levinas, 2000, p. 52-53)

A recusa de Franz em ir para a guerra tem como represália o internamento num manicómio. A beleza sublime das imagens que apreciámos no começo do filme (aliadas às vozes de quietude de Franz e Fani) parecem dissipadas pelos acontecimentos trágicos. Entramos no túnel negro do horror da loucura, resultado de sequelas que o regime fez a homens que, como Franz, tentaram resistir³ e que estão à margem. Para trás, ficaram a aldeia, com o seu espírito de comunhão e entreajuda, e festas, como aquela em que ele e Fani se conheceram – e que acompanhámos no começo do filme; para trás, o tempo do amor que brotava de gestos simples, como a lavoura ou a colheita das batatas que Franz e Fani faziam juntos.

A inquietação da *voice over* de Franz adensa-se no encarceramento, em isolamento e sob tortura psicológica. Neste sentido, é impressionante ver a forma como no pátio do manicómio, os prisioneiros devoram a comida. Ao contrário dos outros, Franz mantém uma sanidade que está além dessa sobrevivência animalesca: parece conquistar um lugar intercalar, entre o humano e um outro lugar próximo da transcendência. Como refere Derrida a propósito do homem e do Animal:

Seria antes preciso considerar (...) uma multiplicidade de limites e estruturas heterogêneas: entre os não-humanos, e separados dos não-humanos, há uma multiplicidade de outros viventes que não se deixam em nenhum caso homogeneizar, salvo violência e ignorância interessada, dentro da categoria do que se chama o animal ou a animalidade em geral.” (Derrida, 2002, p. 88)

³ Essas vidas escondidas a que faz alusão o título do filme – com a biografia de uma em particular –, vidas capazes de fazer questionar toda a Humanidade e, simultaneamente, de a fazer avançar em termos espirituais e no que concerne à liberdade individual. Neste sentido, lembremos o cartão inicial que nos diz: “*Esta história é baseada em factos reais*”; e ainda a citação de George Eliot que serve de remate final e tese do filme: “*Para o crescimento do bem no mundo contribuem, parcialmente, acções sem registo histórico; e se as coisas não são tão doentias para nós como poderiam ter sido é, em meia medida, devido aos que viveram com fé uma vida oculta e repousam em túmulos sem visitas.*”

O homem pode ocupar o lugar do animal irracional – quando esquece, abdica ou é torturado no sentido perder o nome, isto é, a capacidade para pensar e afirmar “eu”. Destaca Derrida:

o limite, o único e indivisível limite que separaria o homem do animal, a saber, a palavra, a linguagem nominal da palavra, a voz que nomeia, e quem nomeia a coisa *enquanto tal*, tal como ela aparece no seu ser. O animal seria em última instância privado de palavra, dessa palavra que se chama nome. (Derrida, 2002, p. 88)

Ainda na referida cena no pátio, Franz dá o resto da sua comida a um homem, que a devora. Depois, aproxima-se do muro, onde no chão, crescem ervas; Malick faz *raccord* directamente para a aldeia e para os campos verdejantes – entramos na memória involuntária do protagonista. Tudo o que nos foi dado ver da vida dele com Fani na aldeia, o amor de ambos, a beleza e paz dos elementos naturais são o colosso que o mantém. Permitem-lhe resistir à loucura e a uma certa animalidade a que quase todos os que ali estão encarcerados acabaram por ceder.

Não se trataria de “restituir a palavra” aos animais mas talvez de aceder a um pensamento, mesmo que seja quimérico, ou fabuloso, que pense de outra maneira a ausência do nome ou da palavra, e de outra maneira que uma privação. (Derrida, 2002, p. 89)

Podemos também reflectir sobre as condições em que o homem racional do *cogito* se aproxima dos restantes animais, e de como, por outro lado, próximo desse encarceramento de si, encontra vias para manter a sua humanidade e liberdade individual. Tudo isto resulta de um trabalho apurado do realizador em torno de uma estrutura narrativa, de um trabalho sobre a luz, e na composição e enquadramento de cada plano, que possuem uma propensão para o Belo e para uma poética das imagens, que aproxima o filme e o seu protagonista de uma certa transcendência.

3. O lugar do transcendente: Franz mártir e objector de consciência?

4.

A ideia do transcendente começa a ser introduzida por Malick quando a resistência de Franz se torna problemática. Contudo, o elo com um lado religioso é-nos mostrado logo no começo do filme: Franz faz serviço na paróquia e tem uma relação de amizade com o padre. Onde está a verdade, onde é possível ter a paz, como podemos resistir e continuar? O que é que Deus lhe pede? Perguntas existencialistas que a voz interior de Franz vai fazendo e às quais ele tenta responder através das suas acções de resistência. A força interior e silenciosa que encontra no transcendente, naquilo que está além

de si mesmo, permite-lhe a resiliência perante as consequências atrozes e inumanas de que é alvo.

Sem dúvida, o ser finito que somos não pode, no fim de contas, levar a bom termo a tarefa de saber; mas, dentro dos limites em que esta tarefa fica cumprida, ele consiste em fazer que o Outro se torne o Mesmo. Inversamente a ideia do infinito implica um pensamento do Desigual. (Levinas, 2000, p. 82-83)

Levinas esclarece: “Parto da ideia cartesiana do infinito onde o *ideatum* desta ideia, isto é, o que esta ideia visa, é infinitamente maior do que o próprio acto pelo qual eu penso. Há desproporção entre o acto e aquilo a que o acto dá acesso”. (Idem) Esta aproximação ao transcendente existe igualmente em Fani e provém do seu amor; e afasta as personagens de uma certa animalidade, incapacidade de uso da linguagem e do poder de se nomearem. Em concreto, escreve Derrida:

No cruzamento destas duas singularidades genéricas: o animal (*l’animot*) e o “eu” [...], um “eu” que diz “eu”. (...) E de antemão, eu que sou eu e quem sou eu? “Eu”: ao dizer “eu”, o signatário de uma autobiografia pretenderia apontar-se, apresentar-se no presente na sua verdade completamente nua. [...]; eu empenho a minha nudez em pudor, diria ele, nomeando-se e respondendo em seu nome. (Derrida, 2002, p. 91)

Em consonância, o amor, a objecção de consciência e o livre pensamento aproximam Franz de uma ideia de Infinito e permitem-lhe uma resistência radical. Como destaca Levinas:

Penso, na minha opinião que a relação com o Infinito não é um saber, mas um Desejo. Tentei descrever a diferença entre o Desejo e a necessidade, pelo facto de o Desejo não poder ser satisfeito; que o Desejo, de alguma maneira, se alimenta com as próprias fomes e aumenta a sua satisfação; que o Desejo é como um pensamento que pensa mais do que não pensa, ou do que aquilo que pensa. Estrutura paradoxal, sem dúvida, mas que o não é mais do que a presença do Infinito num acto finito. (Levinas, 2000, p. 83-84)

O Director de Fotografia do filme. Jörg Widmer, refere: “Basicamente é uma tragédia grega” (...). Franz não tem uma escolha: ou vai para a Guerra e morre, ou não

abdica das suas crenças e é executado.”⁴ As convicções de Franz ligam-se à tese de Derrida:

(...) o homem instaura e reivindica de uma só vez a sua propriedade e a sua superioridade sobre a vida. Esta última superioridade, superioridade infinita e por excelência, tem de próprio ser ao mesmo tempo incondicional e sacrificial. (Derrida, 2002, p. 44)

É sob esta premissa que Malick desenvolve o seu estilo visual – a presença de um imanente que entra em comunhão com a ausência metafísica, que se torna ela mesma numa presença. Widmer confirma que o filme é “*muito sobre o visual, é muito sobre essas imagens metafísicas*”⁵. Podemos perguntar: Onde estava Deus para permitir que todo o horror que envolveu o nazismo sucedesse? Ou relembrar as indagações de Derrida: “Quem nasceu primeiro antes dos nomes? Quem viu chegar o outro no seu território, há muito tempo? Quem terá sido o primeiro, e portanto o senhor? O sujeito? Quem continua, há muito tempo, a ser o déspota?” (Derrida, 2002, p. 39). Em *Uma Vida Escondida*, a resposta parece já não abarcar Deus e aproxima o humano da animalidade. Deus deixou de ser o acesso ao rosto do outro: “Ora, no rosto, tal como descrevi a sua aproximação, produz-se o mesmo ultrapassamento do acto por aquilo a que ele conduz. No acesso ao rosto, há certamente também um acesso à ideia de Deus.” (Levinas, 2000, p. 83). É aqui que se encontra moral e eticamente Franz, que não concede o seu rosto e identidade por uma causa atroz: não faz donativos para os esforços de guerra, não faz o gesto de saudação nazi, não quer combater, recusa trabalhar num hospital de guerra. O advogado de defesa chega a dar-lhe duas oportunidades de renúncia. A primeira, no manicómio, depois, na prisão, quando Franz é condenado à morte. O que é mais importante: viver traindo-se e ao que pensa, prisioneiro do que os outros dizem e são, ou morrer na liberdade e responsabilidade de ter feito o que considera justo?

5. A “responsabilidade por aquilo que não fui eu que fiz” e a autobiografia

Aos olhos da maioria, Franz é um homem inconsequente, que arrasta para a tragédia a família, bastando contra isso assinar um papel em prol do regime, continuando a ter interiormente as suas posições ideológicas. “*Deus sabe qual é a sua verdade*”, diz-lhe o amigo padre, para o tentar convencer. Mas, o que é um homem, e onde se situa a

⁴ “*Basically it’s a Greek tragedy,*” [...] “*Franz doesn’t have a choice: he either goes to war and dies ... or he sticks to his beliefs and goes to be executed.*” (tradução minha) <https://www.goldderby.com/article/2019/a-hidden-life-cinematographer-jorg-widmer-interview-oscar-news/> Consultado a 9 Junho 2020 (tradução minha)

⁵ “*(...) very much about the visual, and it’s very much about these metaphysical images.*” <https://www.goldderby.com/article/2019/a-hidden-life-cinematographer-jorg-widmer-interview-oscar-news/> Consultado a 9 Junho 2020 (tradução minha)

sua responsabilidade por outrem? Franz defende a dignidade humana e a liberdade; é considerado louco, arrasa o equilíbrio da sua vida familiar, e é condenado. Diria Lévinas, assume a responsabilidade ética:

É em termos éticos que descrevo a subjectividade. A ética, aqui, não aparece como suplemento de uma base existencial prévia: é na ética entendida como responsabilidade que se dá o próprio nó do subjectivo. (Levinas, 2000, p. 87)

As palavras de Levinas esclarecem a tomada de posição de Franz:

Entendo a responsabilidade como responsabilidade por outrem, portanto como responsabilidade por aquilo que não fui eu que fiz, ou me diz respeito; ou que precisamente me diz respeito, é por mim abordado como rosto.” (*Idem*)

Derrida compreende a teoria de Lévinas:

Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me “diz” ele que manifesta em suma a verdade nua de todo o olhar, quando essa verdade me *dá a ver* nos olhos do outro, nos olhos *vendo* e não apenas *vistos* pelo outro? Penso aqui nesses olhos que vêm ou nesses olhos de vidente cuja cor seria preciso ao mesmo tempo *ver e esquecer*. Ao olhar o olhar do outro, diz Lévinas, deve-se esquecer a cor dos seus olhos, dito de outra forma, olhar o olhar, o rosto que vê antes dos olhos visíveis do outro. [...] ele fala então do homem, do próximo enquanto homem, do semelhante e do irmão, ele pensa no outro homem, e isso constituirá para nós, mais tarde, o lugar de uma grande inquietação. (Derrida, 2002, p. 30)

No momento do filme que antecede a execução de Franz, um rapaz mais novo que também vai ser morto, aproxima-se dele. Conversam, o rapaz encosta o rosto ao braço de Franz. Este está já em sintonia com “outro lugar” – o de uma interioridade que consegue, naquela circunstância extrema, aliar o imanente e o transcendente. Continua a ser resistir ao medo de morrer por aquilo que a sua consciência lhe dita. Os dois rostos estão muito próximos. É como se no rosto de Franz o jovem vislumbrasse esse acesso a Deus. E, simultaneamente, Franz visse o mesmo no rapaz. Este é levado para a execução, após aquele instante de compaixão, comunhão e revelação.

Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar desse não-poder, a

possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia. (Derrida, 2002, p. 55)

Franz fica sozinho no “corredor da morte”. Quando é chamado para esse gesto brutal e animalesco da execução, parece entrar já por uma porta que, para lá daquela penumbra macabra, lhe abrirá outros campos e horizontes verdejantes. Isso é evidente nos planos subjectivos de Franz, a sentir a luz e a olhar para o céu para lá daquele horizonte terrível da morte, quando está a ser arrastado pelo carrasco. A afirmação de Levinas poderia ser a sua voz interior final: “O eu tem sempre uma responsabilidade a mais do que todos os outros.” (Levinas, 2000, p. 87). Não é por acaso que a execução se dá em eclipse. Escutamos o som dos sinos, vemos imagens da aldeia e da igreja: é o pároco que, num sepulcral silêncio, anuncia a morte de Franz. Nesse momento, o silêncio compassivo dos rostos dos outros aldeãos, que páram as suas tarefas porque sabem por quem os sinos dobram, parece deixá-los numa certa redenção (ou suspensão). Um homem morreu pelos seus ideais de liberdade e justiça, em sacrifício e responsabilidade por todos:

Mas a justiça só tem sentido se conservar o espírito do des-inter-esse que anima a ideia da responsabilidade pelo outro homem. Em princípio, o eu não se arranca à sua “primeira responsabilidade”; sustém o mundo. A subjectividade, ao constituir-se no próprio movimento em que lhe incumbe ser responsável pelo outro, vai até à substituição por outrem. Assume a condição – ou a incondição – de refém. A subjectividade como tal é inicialmente refém; responde até expiar pelos outros. (Levinas, 2000, p.92-93)

Foi Franz quem afirmou a sua subjectividade, foi refém, e respondeu “até expiar pelos outros”. Pela liberdade de expressão individual e pela humanidade de todo e qualquer homem.

Widmer refere que “[Malick] queria fazer um filme sobre pessoas que são heróis, mas que nunca seriam lembrados como heróis no grande quadro da História.”⁶ A História não dá conta, nos seus enciclopédicos registos, de homens anónimos como Franz. No fundo, trata-se aqui de um movimento oposto à ideia que Derrida tem sobre a autobiografia, comparando-a a um vírus auto-imune.

A autobiografia, a escritura de si do vivente, o rastro do vivente para si, o ser para si, a auto-afecção, ou auto-infecção como memória ou arquivo do vivente seria um movimento imunitário (e pois um movimento de salvação, de

⁶ “[Malick] wanted to make a movie about some people who are heroes but never would be remembered as heroes in the big picture of history,” <https://www.goldderby.com/article/2019/a-hidden-life-cinematographer-jorg-widmer-interview-oscar-news/> Consultado a 9 Junho 2020 (tradução minha).

salvamento, e de salvação do salvo, do santo, do imune, do indene, da nudez virginal e intacta) mas um movimento imunitário sempre ameaçado de se tornar auto-imunitário como todos os *autos*, toda a ipseidade, todo o movimento automático, auto-móvel, autónomo, auto-referencial. Nada corre o risco de ser tão envenenador quanto uma autobiografia, envenenador para si, de antemão, auto-infeccioso para o presumido signatário assim auto-afectado. (Derrida, 2002, p. 97)

A certa altura, um ancião da aldeia diz a Franz que existe uma diferença entre o sofrimento que não podemos evitar e o sofrimento que escolhemos. Franz opta pela responsabilidade e pela liberdade, acarretando as respectivas consequências. E, em última instância, Franz estaria, em *Uma Vida Escondida*, no lugar de Cristo, de acordo com a tese de Lévinas.

A responsabilidade é o que exclusivamente me incumbe e que, *humanamente*, não posso recusar. [...] Eu, não intercambiável, sou eu apenas na medida em que sou responsável. Posso substituir a todos, mas ninguém pode substituir-me. Tal é a minha identidade inalienável de sujeito. (Levinas, 2000, p. 93)

Terminamos, por isso, com a afirmação que Levinas toma de Dostoievky: “Somos todos culpados de tudo e de todos perante todos, e eu mais do que os outros.” (Idem) Podemos talvez concluir que provavelmente “não se trata de sair da solidão, mas sim do ser.” A saída de si que constitui a relação com o mundo e uma afirmação em nome próprio. Da própria humanidade.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

Malick, T. (2020). *Uma Vida Escondida*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Derrida, J. (2002). *O Animal que Logo Sou*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

Levinas, E. (2000). *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70.

Montgomery, D. (2019). ‘A Hidden Life’ cinematographer Jorg Widmer on its meditation on martyrdom: ‘Every time I see it I want to cry’. Goldderby

Retrieved from: <https://www.goldderby.com/article/2019/a-hidden-life-cinematographer-jorg-widmer-interview-oscar-news/>

Shagollna, S. (2019). *Malick’s Mystique*. DGA Quarterly Magazine. Retrieved from: <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1904-Fall-2019/Malick-Mystique.aspx>

REFERÊNCIAS INTERNET

TIFF Talks (2019) Retrieved from:

https://www.youtube.com/watch?v=GDK_9kJjMY&t=398s