

RICHARD KEARNEY

ESTRANHOS, DEUSES E MONSTROS: INTERPRETANDO A ALTERIDADE

TRADUÇÃO: MARTA GEIA

O DIREITO AO SACRIFÍCIO

Existe, no nosso inconsciente popular contemporâneo, uma obsessão persistente pelo monstruoso que é sintomática do papel perdurável dos bodes expiatórios sacrificiais na nossa cultura¹. De modo a ampliarmos a nossa investigação, proponho olharmos agora para algumas reaparições dramáticas no cinema recente da figura do demónio sacrificial:

1.

o monstro extraterrestre
da série *Alien*

2.

a personagem de Kurtz
em *Apocalypse Now Redux*

1. Ver Richard Kearney, *On Stories*, Londres e Nova York, Routledge, 2002, particularmente a parte III.

A SÉRIE ALIEN

«À MINHA MÃE SEMPRE ME DISSE QUE NÃO EXISTIAM MONSTROS. MONSTROS REAIS - MAS EXISTEM.»

(Palavras iniciais da Agente Ripley em *Alien: O Regresso*, repetindo as palavras da sua filha adoptiva Newt em *Alien 3*)

A série *Alien* consiste em quatro filmes realizados por Ridley Scott, James Cameron, David Fincher e Jean-Pierre Jeunet nas duas décadas que prece-deram o terceiro milénio. Um dos aspectos mais intrigantes da tetralogia é o facto de não só mostrar monstros alienígenas, mas também reflectir o processo através do qual essa observação acontece. Este gesto auto-re-flexivo é acentuado pelo facto dos quatro realizadores se citarem mutua-mente – os filmes estão unidos pela mesma protagonista (Ellen Ripley, interpretada por Sigourney Weaver). Mas este jogo de espelhos não é apenas recorrente dentro dos próprios filmes, mas também entre eles, no sentido em que várias conversas entre as personagens focam-se na transfiguração monstruosa dos bodes expiatórios sacrificiais, expondo assim a forma como os nossos monstros mais temíveis podem servir de duplos para os nossos eus humanos. A série já foi analisada crítica-mente no meu livro *On Stories* e mais extensivamente no livro *On Film* de Stephen Mulhall², por isso farei apenas algumas observações que considero particularmente relevantes para o presente argumento.

2. Stephen Mulhall, *On Film*, Routledge, 2002.
| 3. Esta é outra forma de descrever aquilo que Heidegger e Freud identificaram, de maneiras diferentes, como «estranheza inquietante» (*das Unheimlich*): aquilo que «invade a nossa sensação de segurança pessoal, social ou cósmica – a sensação de estarmos seguros connosco próprios» (Timothy Beal, *Religion and its Monsters*, Routledge, 2002). | 4. Stephen Mulhall, Op. cit.

Creio que ao longo da série são feitas alusões à permutabilidade entre o humano e extraterrestres. Viajantes espaciais humanos tornam-se «hospedeiros» dos monstros extraterrestres hostis, descobrindo assim (para seu horror) que o monstro não está «lá fora» mas «aqui dentro». O alien com forma de dragão – que faz lembrar imagens da besta satânica do apocalipse – é capaz de invadir o nosso «ser» mais íntimo. Aquilo que estes homens astronautas consideram mais estranho é, de facto, o que lhes é mais familiar³. Aquilo que mais os aterroriza é o alien que têm dentro deles, já inscrito no seu âmago, mas que não pode ser integrado nem nomeado. Os extraterrestres servem, assim, como personificações imaginárias da nossa alienação interior, recordando-nos que não estamos em segurança connosco próprios, mesmo quando estamos em segurança. Eles são, podemos dizer, réplicas pós-modernas dos antigos demónios religiosos: figuras do caos e desequilíbrio dentro da ordem e direcção⁴.

Stephen Mulhall argumenta de forma convincente que os monstros simbolizam o medo da nossa própria carnalidade – por exemplo, da diferença sexual, penetração fálica, violação genital, gravidez, reprodução, parto, nascimento-morte. Ele escreve que «[O alien] representa o retorno do corpo humano reprimido, da nossa participação inevitável no domínio da natureza – da vida»⁵. Em particular, para a andrógina Tenente Ripley, o seu «outro monstruoso» é representado pela fecundidade materna. Mas a monstruosidade do alien representa mais do que apenas a vida. Provém de um medo profundo de que a natureza possa ser reduzida à cultura desgovernada e invasiva da biotecnologia. O corpo do alien, como observa Mulhall, é a sua tecnologia; um fenómeno desanimador que sugere que a ciência é amoral e inumana, e terrivelmente «sublime». De facto, no último filme da série, *Alien: O Regresso*, a própria Ripley é replicada como um clone híbrido póstumo com comportamento de andróide, mas com a memória racial e o instinto do alien que a invadiu. Neste caso, Ripley incorpora o santo e o estranho num só!

A sensação de que a natureza monstruosa do alien não é de todo o alienígena para a humanidade é claramente capturada no *Alien* de Ridley Scott (o primeiro filme da série), na cena em que o andróide Ash designa o feto-monstro que explodiu do peito de Kane como «o filho de Kane» – uma alusão ao mal herdado do Caim original no *Génesis*. Até a Agente Ripley acaba por se assemelhar fisionomicamente ao alien no terceiro filme, quando é fecundada pela besta extraterrestre cuja cria explode através do seu peito na cena final. Aquilo que melhor define Ripley é a sua obsessão incondicional pelo alien, que a faz esquecer-se de tudo o resto⁶. Neste sentido, Ripley não é apenas parte da família alien, «ela é o alien; encarna o pesadelo que a faz ser ela própria, e que tem vindo a incubar». Nesta leitura, o encontro de Ripley com o alien fecundador é sincrónico com a cena de sexo com Clemens, marcando assim o momento decisivo em que ela

ultrapassa a sua profunda antipatia pela encarnação humana. Para Ripley, «o corpo sexual é, em última análise, o reprimido e sublimado *das Ding* do qual tem tentado escapar»⁷. Mulhall avança esta leitura da última cena:

«Enquanto ela desce até às chamas, a rainha alien explode; Ripley segura-a gentilmente nas suas mãos e pouso a cabeça coroada no seu peito como para a amamentar. A lógica do universo *Alien*, e da própria natureza de Ripley, é finalmente consumada. Como ela própria origina o alien, visto ele ser uma projecção encarnada dos seus medos mais profundos, ela apenas o conseguirá eliminar eliminando-se a si própria»⁸.

Esta estranha sensação de que os humanos são de facto os verdadeiros aliens – ou, pelo menos, tão alienígenas como «os outros, algures por aí» – é reforçada através de trocadilhos e alusões. Uma das oficiais hispânicas que se preparam para a batalha com os monstros no final da primeira seqüela refere-se a si mesma como «alien ilegal»⁹. Os criminosos exilados na prisão espacial Fiorina 161, em *Alien 3*, estão tão alienados da humanidade que alguns tentam violar Ripley (assim como fez o monstro). E eles apenas podem ser salvos seguindo o seu líder cristão-apocalíptico Dillon até ao último encontro sacrificial com os monstros, os seus duplos «in-humanos». Para além disso, a sugestão de conluio entre os clones robóticos e os alienígenas galácticos no primeiro filme da série – onde o andróide Ash conspira com Mother, o computador central da Nostromo, para desviar a nave para o planeta infestado de aliens – é transposto de forma astuta para o segundo e terceiro filmes, aquando da tomada de consciência de que os piores monstros não são: (a) os extraterrestres que estão simplesmente a seguir a sua natureza (assim como a rainha alien que protege as suas crias); (b) os clones robóticos e os andróides (Bishop salva a Agente Ripley e a sua filha adoptiva Newt do planeta que está a explodir). Os monstros são afinal, em última análise, os humanos da Companhia que contrataram Ripley para caçar os monstros extraterrestres e trazê-los para a Terra para fazerem parte do seu programa de armas biológicas.

5. *Ibidem*, Capítulo 1. | 6. *Ibidem*. | 7. *Ibidem*. | 8. *Ibidem*. | 9. Nota da tradutora: no original «ilegal alien». Aqui «alien» é a terminologia utilizada para imigrante.



Esta reversibilidade entre os graus de monstrosidade humana e inumana é enfatizada por James Cameron, que afirmou que a sua representação da missão Marine a LV 426 é a reprodução da Guerra do Vietname. Em resumo, embora possamos afirmar que os filmes *Alien* dramatizam o ritual de criação de bodes expiatórios, existe também uma inversão religiosa radical deste mecanismo quando Ripley escolhe finalmente transcender a ordem mimética de violência sacrificial e oferecer-se a si própria pela sobrevivência da humanidade. Na cena final de *Alien 3*, Ripley estraga os planos da Companhia para extrair o feto-monstro do seu útero, caindo numa posição de cruz num poço de chumbo derretido¹⁰. Apenas para renascer miraculosamente na sequência *Alien: O Regresso!*

Na minha opinião, esta reversão final é a chave para a mensagem da série no que concerne ao fenómeno sacrificial. Porque embora ponha a culpa nos monstros de outros planetas, a série sugere que a fonte primária de morte e destruição é a fome de poder humana. Os verdadeiros culpados são os humanos manipuladores da guerra tecnológica e da engenharia biogenética. Em suma, as forças mais alienantes e alienígenas não residem no espaço intergaláctico, mas na espécie humana. Se não tivessem sido perturbados, os alienígenas continuariam a seguir o seu modelo de sobrevivência: reproduzindo-se de forma biologicamente «natural». Foi a interferência humana nesta ordem que causou o caos e a carnificina. Fomos nós que transformámos estes estranhos em bodes expiatórios. Podemos afirmar que nada disto é novo. A interferência humana com monstros remonta ao mito grego do Minotauro, aos Golems da Cabala, e às histórias góticas de vampiros, ghouls e Frankensteins. De facto, o Dr. Pretorious faz soar o típico timbre apocalíptico no seu famoso brinde na *Noiva de Frankenstein*: «A um novo mundo de

deuses e monstros!» Mas aquilo que separa a série *Alien* de outras versões prototípicas do monstro humano-inumano é o facto de termos hoje ao nosso alcance a tecnologia para viajarmos no espaço e trazer o mundo imaginário dos alienígenas para a realidade terrestre. A fronteira que separa a ciência da ficção científica já não é óbvia. Daí o nosso horror perante o monstruoso indecifrável. Como Stanley Cavell astutamente argumenta:

«Não se dá o caso que não é o humano que me horroriza, mas o inumano, o monstruoso? Pois bem. Mas apenas o que é humano pode ser inumano. – Pode apenas o humano ser monstruoso? Se algo é monstruoso, e nós não acreditamos na existência de monstros, então apenas o humano é candidato ao monstruoso.»

Cavell deduz que o horror é o nome que damos à experiência

«da precariedade da identidade humana, à percepção de que esta pode ser perdida ou invadida, ou que podemos ser outra coisa e não aquilo que somos ou que achamos que somos; que as nossas origens enquanto seres humanos precisam de ser legitimadas e são ilegítimas.»¹¹

Embora Cavell não se refira à série *Alien*, a sua dedução vai ao encontro da nossa tese. Regressaremos a este ponto na conclusão.

10. Stephen Mulhall, Op. cit. | 11. Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, Oxford, Oxford University Press, 1979, pp. 418–419. Estou reconhecido à obra *On Film* de Stephen Mulhall por esta e outras citações.

APOCALYPSE NOW REDUX: CORAÇÕES DAS TREVAS

«O HORROR PODE TER UMA CARA, E TU DEVES SER AMIGO DO HORROR.
O HORROR E O TEMOR MORAL SÃO TEUS AMIGOS. SE NÃO O SÃO, ENTÃO SÃO UM INIMIGO A TEMER.»

(Coronel Kurtz)

«O Horror, o Horror.» Uma frase imortalizada em *Coração das Trevas* de Conrad e celebrizada na adaptação cinematográfica de Coppola: *Apocalypse Now Redux*. De modo a oferecer uma visão alternativa ao tema de estranhos e bodes expiatórios, este ensaio terminará com uma breve descrição deste filme.

Apocalypse Now transpõe as personagens de *Coração das Trevas* para o Vietname. O filme conta a história do Tenente Willard, oficial das forças especiais norte-americanas, que é enviado pelos rios do Vietname do Norte em busca de Walter Kurtz, um coronel renegado. Kurtz desertou quando regressou ao Vietname, após ter rejeitado um posto superior com os Chefes-do-Estado-Maior em Washington, para combater uma ameaça de agentes duplos que punha em risco a vida de centenas de soldados americanos. Operando no meio do território do Camboja – zona proibida às tropas americanas –, Kurtz desobedece às ordens e elimina a ameaça. Confrontado com uma acção disciplinar, foge para a selva e inicia ataques indiscriminados contra postos militares e aldeias. Os seus métodos são implacáveis e totalmente eficazes, mas o Alto-Comando norte-americano considera que ele foi longe demais. Willard é chamado para pôr um fim ao comando de Kurtz e para fazê-lo «sem hesitação.»¹²

12. Nota da tradutora:
no original «with
extreme prejudice».

Esta expressão sumária denuncia como a política de guerra americana espelha as actividades «ilegais» de Kurtz. Este jogo de espelhos vai-se tornando cada vez mais alarmante à medida que o filme se desenrola, traçando a viagem de Willard até ao coração das trevas que é o esconderijo de Kurtz. O paralelismo entre o executor justo e o criminoso cruel é anunciado desde a primeira cena do filme: Willard admite que a sua narrativa e a de Kurtz estão inextricavelmente unidas. «Na realidade, não se pode contar a sua história sem se contar a minha», diz Willard, ao admitir que «se a sua é uma confissão, também a minha o é». À medida que folheia o processo, Willard descobre que Kurtz já foi como ele. Lê uma das cartas que Kurtz enviou ao filho, na qual afirma que as acusações de que foi alvo por parte do Comando são «simplesmente loucas» (o mesmo termo utilizado pelo Comando para descrever o comportamento de Kurtz). Na mesma carta, Kurtz explica ao filho que ele está além da «moralidade tímida e mentirosa» do exército – moralidade essa que Willard descobre ser superficial em várias ocasiões. A fotografia no processo é uma silhueta sombria com a legenda «Considera-se ser o Cor. Walter Kurtz»: um sinal de que, à medida que nos aproximamos do coração das trevas, o Minotauro que aí se esconde torna-se mais indecível. Acresce o problema de saber se estamos a lidar com um herói neo-nietzscheano ou com um monstro psicopata. *Quem é o verdadeiro demónio?*, damos por nós a questionar. Este condenado excluído ou os seus acusadores hipócritas em Washington e Saigão? Deverá Willard aceitar este ser alienado ou executá-lo? Como poderá ele tomar a decisão certa? Como poderá ele, nesta noite de medo e tremor, *julgar*?

A odisseia do narrador ao coração da selva labiríntica refaz o itinerário de Kurtz. Desde a instrução sentenciosa com as altas patentes na base aos vários desvios através de postos militares aterradores, Willard começa a compreender que os actos horríveis de Kurtz não são mais do que encenações eficazes do «legítimo» comportamento militar. Finalmente compreende que Kurtz está a desempenhar o papel de bode expiatório sacrificial, enquanto o Comando mantém as suas mãos limpas. Isto é capturado na cena final em que a execução de Kurtz é justaposta a imagens de animais sacrificados (um caribu cortado ao meio por uma espada).



São várias as cenas premonitórias que antecipam este desfecho sacrificial. No início da instrução militar, Willard é avisado pelo seu superior de que Kurtz ultrapassou a fronteira entre «nós» e «eles». O General descreve Kurtz como estando «ali fora... com os nativos... operando para lá de qualquer réstia de decência humana». Conta como Kurtz, um coronel condecorado, fez um pacto com o demónio do qual não há retorno, atravessando a fronteira entre civilizados e bárbaros. Kurtz quebrou com as regras do comportamento sensato e civilizado. Ele «enlouqueceu», submetendo-se à tentação de «ser um deus». Tornou-se o Outro, o Monstro, um dos puros que passou para o Inferno dos impuros. Um amigo que se tornou inimigo. Um amaldiçoado.

Claro que a ironia destes sentimentos de demonização torna-se impressionante assim que descobrimos o que é o «comportamento sensato e civilizado» das tropas americanas.

Mas a descoberta é gradual, seguindo a viagem de Willard no seu barco pelo rio que vai do Vietname do Norte até ao Camboja. O seu terrível encontro com dois comandos militares diz tudo. O primeiro é com o Coronel Kilgore, um oficial de cavalaria com a mesma patente de Kurtz mas com um maior desejo de sangue. Kilgore distribui «cartas da morte» pelas suas vítimas, ordena as suas

tropas a sobrevoarem o rio durante manobras militares enquanto põe a tocar Wagner e dispara dos seus helicópteros – a música escolhida pelo machismo Nazi e pelo supremacismo *a la Birth of a Nation*. Em clara contradição com a lógica cristalina de Kurtz de terminar a guerra por quaisquer meios, Kilgore apenas quer continuá-la porque sim. A banalidade do mal é claramente ilustrada nestas cenas surreais de violência gratuita. Se estamos a falar de «loucura», ei-la aqui exposta; embora Kilgore seja considerado legítimo e Kurtz não. Comparado com este caos infernal, a descrição de Kurtz das suas acções incisivas como «momentos de clareza» começa a parecer mais convincente do que o rótulo de «métodos doentios» que o exército lhes colocou (como se o objectivo de «exterminar os bárbaros» fosse aceitável!). O exército desaprova os meios, não os fins.

A confusão entre amigo e inimigo, aliado e estranho, agrava-se quando Willard visita os postos militares. No primeiro, encontramos soldados em pleno deboche num espectáculo com coelhinhas da Playboy, enquanto que o segundo é um inferno de ineficácia militar, cobardia e abuso de drogas. O mito americano do nobre explorador encontra aqui o seu final trágico, quando um dos helicópteros de Kilgore cai numa salva de estilhaços. É possível Kurtz ser pior do que isto?



O enigma adensa-se quando Willard chega ao seu destino final – o esconderijo de Kurtz. Aí, Willard encontra-se com um fotógrafo americano que aclama Kurtz como um «poeta guerreiro». Louva o Coronel como o profeta da nova «dialéctica» – e não como um louco –, que está para lá das categorias convencionais do bem e do mal. «Sem mas, sem suposições, sem fracções». Willard parece vacilar outra vez. Acaba por conhecer Kurtz e ser convidado para o seu esconderijo.

O perseguidor confronta o monstro. Conversam durante dias. Kurtz explica o seu raciocínio. Conta como aprendeu a lógica intransigente da guerra com o «inimigo» vietcong. Relata a história de quando ele e as suas tropas vacinaram crianças numa aldeia e que, após terem partido, os vietcongs regressaram e cortaram todos os braços inoculados. Este acto inimigo foi para Kurtz «como levar com uma bala de diamante na testa», revelando-lhe a verdade real da acção militar: puro desejo de poder sem julgamento. Percebeu que aqueles «não eram monstros, mas homens». Era «genialidade... força de vontade perfeita, genuína, completa, cristalina, pura». Aqueles eram homens que podiam amar e matar: amar as suas famílias com paixão e matar os seus inimigos «sem paixão... sem julgamento». Porquê? «Porque é o julgamento que nos derrota». E Kurtz finalmente confessa a Willard que se tivesse dez divisões de homens como aqueles, então toda a hipocrisia podia ser dispensada e a guerra terminada rapidamente. Até os cadáveres espalhados pelo esconderijo de Kurtz têm um objectivo específico – suscitar horror suficiente para terminar a guerra. O que parece ser loucura é na realidade a obsessão (perversa) pela paz, o desejo de vencer a guerra da forma mais rápida e eficaz possível. Aqui vemos a moralidade da imoralidade¹³. O discurso de Kurtz culmina com a observação «podes matar-me, mas não me podes julgar».

Após ouvir o raciocínio incisivo de Kurtz e de testemunhar o resultado da sua i/moralidade – um campo habitado por guerreiros loucos e repleto de partes de cadáveres e cabeças decapitadas –, Willard acaba por fazer o seu julgamento. Mata Kurtz. Coppola não explica o critério utilizado por Willard para diferenciar entre Kurtz – o herói neo-nietzscheano – e Kurtz – o monstro maníaco. Não nos dizem como Willard decide. Nem como ele poderá julgar essa sua decisão. No final de contas, Coppola é um realizador, não um filósofo. O seu trabalho é filmar este enigma antigo, não resolvê-lo. Mas ao dramatizar esta questão fundamental de discernimento para uma audiência contemporânea, Coppola prestou um enorme serviço intelectual.

Este filme levanta questões fundamentais na perspectiva da nossa tese sobre bodes expiatórios. Entre elas: como julgamos o horror? Como distinguimos uma forma de monstruosidade de outra? Como diferenciamos entre acções «normais» e «anormais», especialmente numa guerra como a do Vietname, na

qual, nas palavras de Willard, «acusar um homem de homicídio é como passar multas por excesso de velocidade no Indy 500»? Como pode Willard saber quem está do lado «certo» da guerra, quando mesmo os americanos mudaram de lado, como ele descobre com os colonos franceses na plantação (aprende também que «os homens amam e matam» com uma viúva francesa)? E se é verdade que Kurtz acolheu Willard, o seu potencial executor, num gesto de hospitalidade incondicional, foi Willard justo ao retribuir esta hospitalidade com um acto de execução sumária? Ainda por cima uma execução sem um processo formal de julgamento, desafiando os seus próprios escrúpulos sobre a ordem do Alto-Comando de «exterminar sem hesitação».

Para além disso, o facto de Kurtz, o seu anfitrião, frequentar um templo budista e ser um ávido leitor de *Os Homens Ocos* de T. S. Eliot – para não falar de *O Ramo Dourado* de Frazer e da *Bíblia* – aguça o enigma ao sugerir que Kurtz está profundamente determinado em seguir esta arrepiante lógica de guerra. Mesmo que isso signifique sucumbir ao seu «horror». «Depois de tanto conhecimento, que perdão?», como diz Eliot. Assim, mesmo que as exigências da hospitalidade absoluta pareçam aqui impossíveis, perguntamo-nos se a única alternativa é a morte sacrificial do monstro no centro do labirinto. Willard obedece à sua ordem. Teseu decide OK. Mas tem mesmo de ser assim?

São duas as cenas fundamentais no final do filme que trazem algum consolo a estas questões. A primeira mostra um dos soldados de Willard, Chef, a ser aterrorizado por um tigre enquanto patrulha a selva. Eles estavam vigilantes, à espera do «inimigo». Mas o que os surpreende é um animal que está perfeitamente enquadrado no seu habitat natural. Porque estão alheados nesse lugar «estrangeiro», os Marines tomam um «monstro» pelo outro, confundindo o adversário humano com o animal. Uma das implicações desta cena é o «monstro» Kurtz, que se passou para o outro lado e assumiu os costumes dos nativos que o reverenciam, poder ser também alvo de identidade trocada. Esta suspeita é acentuada quando Kurtz e Willard se encontram no coração das trevas e as suas silhuetas esguias e despidas são quase indistinguíveis. A questão de quem é o caçador e quem é a presa acentua o problema do preconceito e do discernimento.

13. «Por seu turno, Kurtz o homem, tomou-se um monstro. Fundiu o moral e o imoral. A acção, a acção pura, é para Kurtz o objectivo de qualquer guerreiro. A guerra é a acção sem pensar, sem hesitação, e essa é a nova moralidade. Em certa medida, Kurtz adoptou a Vontade nietzscheana na sua forma mais terrífica». (Anthony Sculimbrini, «Invitations to the Monstrous», artigo de investigação, Boston College, não publicado, 2001, pp. 9 e seguintes). Estou também agradecido ao Joshua McKimber e ao Joshua Mills-Knutsen, outros dois estudantes do meu seminário «Strangers, Gods and Monsters» no Boston College, pelas suas apresentações sobre o tema.



Também no final do filme, a segunda cena mostra a estátua de Buda no esconderijo de Kurtz no Camboja, momentos antes da sua execução. Vemos a estátua velada voltada para Kurtz enquanto ele recita as suas reflexões finais sobre a guerra para um gravador (ele está a lutar contra a hipocrisia do exército americano que treina tropas a lançarem napalm sobre inocentes, mas proíbe que se escreva a palavra «fuck» nos seus aviões). Na cena anterior, Kurtz é visto a entrar no templo budista ao mesmo tempo que um caribu passa por ele a caminho do seu próprio ritual de sacrifício. Ambos serão oferecidos como bodes expiatórios para purgar a comunidade. É marcante que os dois rituais sacrificiais – a montagem gráfica do abate do caribu justaposta à morte de Kurtz – levem à cena onde o «purgado» Willard reemerge pela mesma porta do templo, a sua silhueta negra quase idêntica à de Kurtz. Mas com esta diferença: agora é Willard quem empunha o machado de executor e possui o manuscrito das memórias de Kurtz.

Mais uma vez, é levantada a questão de se é justificável executar um inimigo considerado inumano. Com as últimas palavras de Kurtz – «tens o direito de me

matar, mas não de me julgar» – ainda bem presentes, a face calma do Buda que encerra o filme dá-nos um instante para reflectir. Ainda mais se estivermos por dentro da doutrina budista do não-julgamento. Podia Willard ter executado Kurtz se este tivesse dito esta antiga oração budista?

«Quando encontrar seres de natureza cruel
Oprimidos por acções violentas negativas e sofrimento,
Irei estimá-los,
Como se tivesse encontrado um tesouro precioso.
Quando alguém me fizer mal,
Irei vê-lo como o meu amigo espiritual sagrado.»¹⁴

E se, em resumo, Willard tivesse perdoado Kurtz e tentado salvá-lo daquele inferno, reconhecendo que este não era apenas a expressão acabada do envolvimento militar americano no Vietname, mas também um bode expiatório usado para preservar a ilusão de uma consciência limpa? Um homem que, para além de todos os seus crimes, ainda era capaz de amar (a sua mulher e filho e até mesmo Willard, que recusa matar). Um homem que, nas suas próprias palavras, odiava o «cheiro a mentiras».

14. Dalai Lama, *The Good Heart*, Londres, Rider, 1996, pp. 88, 98. Teria Teseu (Willard) morto o Minotauro (Kurtz) se este tivesse seguido este verso? Ou levado a peito esta história budista mais explícita:

«Quando alguém pensa em demónios, é importante não ter a noção de uma qualquer força externa independente e autónoma que existe “lá fora” como uma força negativa absoluta. O termo deve estar mais relacionado com as tendências e impulsos que vivem dentro de cada um de nós».

Encontramos ensinamentos parecidos sobre a atitude de não-julgamento para com o mal e a necessidade de aceitar energias negativas em Thich Nhat Hanh, *Essencial Writings*, Nova York, Riverhead Books; 2001, *Bouddha et Jesus*, França, Le Relié, 2001, pp. 136 e seguintes; e *Anger: Wisdom for Cooling the Flames*, Nova York, Riverhead Books, 2001, particularmente o capítulo «No Enemies», que inclui a seguinte observação:

«Os seres humanos não são o nosso inimigo. O nosso inimigo não é a outra pessoa. O nosso inimigo é a violência, a ignorância e a injustiça em nós mesmos e na outra pessoa. Quando temos compaixão e compreensão, não lutamos contra as outras pessoas, mas contra a tendência de invadir, dominar e explorar. Não matamos os outros, mas não os deixaremos dominar-nos e explorar-nos ou aos outros. Tens que te proteger a ti próprio. Tu não és estúpido. Tu és muito inteligente e tens discernimento. Ser compassivo não significa ser inteligente. A acção não-violenta que provém do amor pode apenas ser acção inteligente» (pp. 128-129).

Ver também *Benedict's Dharma: Buddhists Reflect on the Rule of Saint Benedict*, ed. Patrick Henry, Nova York, Riverhead Books, 2001, por exemplo a passagem «Freedom in the Mind's Mirror», que sugere que «o nosso inimigo ensina-nos a sermos pacientes e, por isso, é alguém que deve ser altamente estimado» (p. 15). Aqui, o budismo partilha com a ética bíblica do perdão o desejo de passarmos da violência sacrificial para a compaixão, como é aconselhado no Salmo 51: «Tem misericórdia de mim, ó Deus, segundo a tua benignidade; apaga as minhas transgressões, segundo a multidão das tuas misericórdias. Pois não desejas sacrifícios, senão eu os daria; tu não te deleitas em holocaustos». Estou agradecido à Peggy McLoughlin, Emma Fitzpatrick, Sally Kearney, Joseph O'Leary e James e Patricia Leydon-Mahony por me terem apresentado estes e outros textos. Um dos principais desafios provenientes deste diálogo budista-bíblico sobre o inimigo é, a meu ver, traçar a hermenêutica do perdão que poderá convidar-nos a julgar sem julgamentalismo, a decidir sem decisionismo (ou absolutismo) e a discernir sem discriminação. Isto implicará, quando possível e apropriado, a conversão crítica do monstruoso em monstros, de monstros em inimigos, de inimigos em estranhos e, eventualmente, de estranhos em nós mesmos, compreendidos como estranhos-para-nós-mesmos: uma posição que, em última análise, leva ao objectivo «sem inimigos» ou «ama os teus inimigos». Procuramos com cada passo movermo-nos do abstracto para a mais vívida experiência de alienação e afastamento sem, no entanto, por um momento que seja, negarmos a realidade diária do mal e da injustiça e a necessidade de resistir àqueles que fazem o mal.

E, no entanto, há uma circunstância atenuante no papel de Willard: a narrativa confessional dos eventos. Estes são narrados retrospectivamente, mas nem por isso são menos catárticos. Ao reconhecer que (1) não haveria outra forma de «contar a sua [Kurtz] história sem se contar a minha» e (2) «se a sua [Kurtz] história é na verdade uma confissão, então também a minha o é», Willard admite uma identificação profunda com o monstro que matou. Ele reconhece abertamente o seu papel como testemunha do depoimento de Kurtz sobre a sua vida não só perante o mundo, mas especialmente perante o filho de Kurtz. Ele próprio o admite: «não foi por acaso que eu me tornei o curador das memórias do Coronel Walter E. Kurtz». Tanto Willard como Kurtz expõem as hipocrisias da prática do exército americano no Vietname. Willard fá-lo ao contar a história completa, atendendo assim ao último desejo de Kurtz: «Receio que o meu filho não compreenda o que tentei ser. Quero que alguém lhe conte tudo... Não há nada que odeie mais do que mentiras... Se me compreendes, farás isso por mim».

Estas não parecem as palavras de um monstro irresgatável. São palavras de alguém que acabou subjugado pelo horror. Alguém para quem a verdade da guerra triunfou sobre a verdade da poesia. Alguém que não conseguiu sobreviver para contar a história. Nisto, Kurtz difere de Willard que, embora em conluio com o sacrifício mortal, consegue transcender a lógica do bode expiatório a favor da narrativa testemunhal e do conhecimento: Willard conta a história de Kurtz, que leva na mão ao sair do templo e, por último, funde-se com a face do Buda.

Willard recusa ser divinizado pelos seguidores de Kurtz após matar o demónio. Quando as multidões

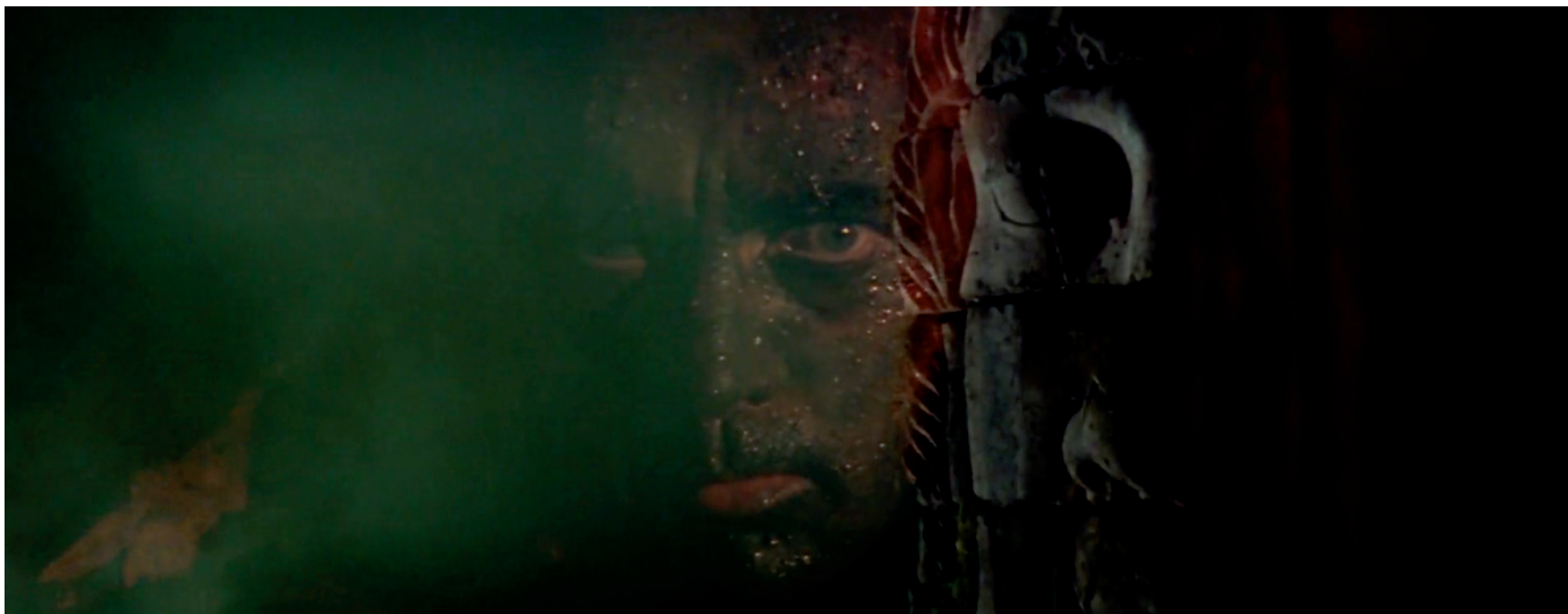
de guerreiros, com as suas malas a tiracolo e tangas ensanguentadas, se ajoelham perante Willard, este passa por eles até ao barco que o espera. Após ter derrotado o Minotauro, Teseu rejeita o papel sacrificial de divindade substituta. Escapa ao ciclo da carnificina. E ao resistir à atracção dos falsos deuses, parece escolher a opção da catarse poética, tão bem descrita por Eliot quando escreve:

«[O narrador] é assombrado por um demónio contra o qual se sente impotente, porque este não tem cara, nem nome, nada, na sua primeira manifestação; e as palavras, o poema que ele faz, são de certa forma um exorcismo do demónio.»¹⁵

Apocalypse Now Redux é um destes poemas. Assim como *Coração das Trevas* e *Os Homens Ocos* antes dele.

E, porém, para Kurtz a tragédia é que a redenção virá, se vier de todo, postumamente, através da voz confessional do narrador do filme. A catarse através da pena e do medo chega a Willard, e talvez também a nós, os espectadores, mas aparentemente não ao coronel louco. A narrativa de Willard é testemunha da raiz oculta da alienação de Kurtz, que é sintomática da própria guerra. Quando Willard parte finalmente do coração das trevas, recusando o niilismo do «Horror», ele regressa com a história de Kurtz. Leva as páginas escritas do testemunho na sua mão trémula. E ao recontar a história em *Apocalypse Now Redux*, o Horror torna-se um pouco menos horrível, e o monstro um pouco menos monstruoso.

15. T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1943. Ver a discussão fascinante sobre este passagem de Denis Donoghue em *Words Alone*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 27 e seguintes, e Mark P. Hederman, *The Haunted Inkwell*, Dublin, Columbia Press, 2001, p. 14.



CONCLUSÃO

Se é o sono da razão que produz monstros, como diz Goya, sugiro que é a perversão da razão numa certa disposição sacrificial. Se queremos pôr um fim ao ciclo de bodes expiatórios, não devemos talvez começar por tentar compreender os nossos próprios monstros? E se o fizermos, não transformaremos alguns deles em criaturas de paz arrebatada? Não conseguiremos até (quem sabe?) ajudar uma ou duas dessas pessoas reais que se comportam como monstros – tiranos, torturadores, violadores, assassinos – a aceitar os seus monstros internos e, assim, pôr um fim às práticas homicidas e genocidas de criação de bodes expiatórios? Tal como Willard quase faz no confronto final com Kurtz. Ou como fazem Ellen Ripley e os prisioneiros de Fiorina no final de *Alien 3*. De facto, não é este o significado do acto sacrificial de Ripley ao embalar a sua cria e segurá-la contra o peito? Mas não temos que enviar as nossas Ripleys e Willards aos recantos mais profundos da Ásia ou do espaço para encontrarmos monstros. Eles escondem-se aqui dentro de nós – frequentemente nas profundezas dos nossos eus.

A noção do estranho dentro de nós é tão antiga como a própria civilização. Quase todas as tradições a seguem. Encontramo-la na história de Jacó, que se debate com o seu duplo negro na noite antes de transmutar o seu monstro no anjo de Deus. Encontramo-la no testemunho de Cristo ao confrontar os seus demónios no deserto, antes de se oferecer num acto definitivo de caridade. E encontramos uma lição semelhante oferecida pelo Buda quando acolhe no seu coração o monstro do ódio violento e medita durante anos, levando-o eventualmente a transformar-se em calma compassiva. Milarepa, um discípulo da escola budista tibetana, aprendeu esta verdade da forma mais difícil, ao descobrir um dia a sua gruta tomada por um demónio. Após ter lutado em vão durante anos com a besta, deixa-se ser abocanhado e diz «come-me se assim o quiseres». Só aí o monstro se vai embora¹⁶. Quando o medo violento parte, também os monstros partem. O amor é a expulsão do medo.

A solução é, talvez, não matar os nossos monstros, mas aprender a viver com eles. Dessa forma, há esperança de que os monstros poderão eventualmente aprender a viver consigo próprios e deixarão de ser os bodes expiatórios dos outros. Ou como diz Nietzsche na sua forma aforística: «Quem quer que combata monstros deve ter cuidado para não se transformar num durante o processo»¹⁷. Concorro. E, no entanto, ao mesmo tempo, aceitar monstros não significa que os temos que convidar para jantar – ou instalá-los em nossa casa. Alguns monstros precisam de ser acolhidos, outros combatidos. O importante é tentar descobrir a diferença.

16. Ver Pema Chodron, *Start Where You Are*, Boston e Londres, Shambhala Books, 1994. | 17. Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Nova York, Random House, 1966, secção 146. Estou reconhecido a Timothy Beal por me mostrar esta citação.