

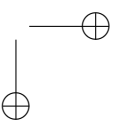
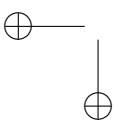
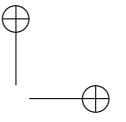
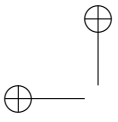
Paciente Inglês



Américo Pereira

2009

www.lusosofia.net





LUSOSOFIA:PRESS

Covilhã, 2009

FICHA TÉCNICA

Título: *Paciente inglês*

Autor: Américo Pereira

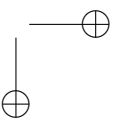
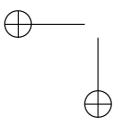
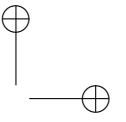
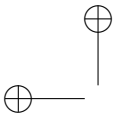
Colecção: Artigos LUSOSOFIA

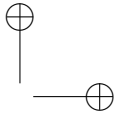
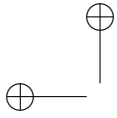
Design da Capa: António Rodrigues Tomé

Composição & Paginação: Filomena S. Matos

Universidade da Beira Interior

Covilhã, 2009





Paciente Inglês **ou** **Do amor e da paz como** **fundamento de relação***

Américo Pereira

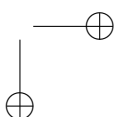
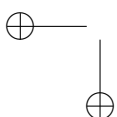
Índice

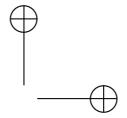
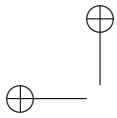
1. Primeiras palavras	3
2. Da absoluta beleza da paz	8
3. Almásy, a contraditória liberdade de posse	10
4. Katharine, a serena água do dom	13
5. Hana, curadora	16

1. Primeiras palavras

As grandes obras de arte – e este filme é uma grande obra de arte – permitem rasgar horizontes ontológicos de um modo que mais

*Texto relativo a uma Conferência pronunciada na UCP, em Lisboa, a convite da Associação de Alunos da Faculdade de Teologia.



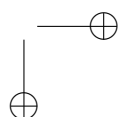
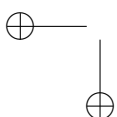


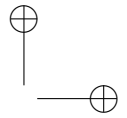
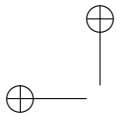
nenhuma outra forma de inteligência humana é capaz de conseguir: ao destruir os hábitos psicológicos – alguns dos quais escolarmente introduzidos, numa traição à missão de libertação do homem, libertação que deveria ser mister da escola – de estilhaçamento da humana inteligência, a contemplação artística permite um alargamento e aprofundamento inauditos daquela, pondo-a imediatamente aí onde o ser é criado, não num sentido histórico-cronológico, menor, mas num sentido onto-poiético, em que o contemplador, só porque contempla, também cria. Cria sentido para si mesmo e cria-se a si mesmo como sentido.

Ora, o homem nada mais é do que a plenitude do acto de sentido que o ergue. Daqui, a insistência de muitos pensadores no desenvolvimento das capacidades contemplativas do homem, sem as quais este é verdadeiramente indiscernível de um animal irracional, isto é, de um animal literalmente sem sentido. Aristóteles não se enganava quando considerava o homem como o vivente animal – *zoon* – portador do *logos*: sem esta posse, sem este transporte, não há homem e não há mundo, pois isso a que se pode chamar “o mundo” apenas se pode chamar “o mundo” porque o homem assim lhe chama.

Toda a referência possível passa pela voz do homem: de Deus, à mais ínfima referência possível, tudo o que é ser é-o segundo a ordem do *logos*, do sentido, e esta ordem é necessariamente humana, mesmo quando os seus temas não são, na integridade da sua dimensão ontológica total ou infinita, redutíveis ao simples homem.

Deste modo, num momento da história do pensamento em que se assiste a uma evidente mediocratização das disciplinas profissionalmente intelectuais, nomeadamente as filosóficas, dado que se apostou em caminhos em que o *logos* é menor, superficial, modalista e irrelevante para além do domínio do capricho psicológico de seus cultores, a arte, neste caso o cinema, tem contribuído com relevantíssimas reflexões ou pretextos reflexivos acerca de muitas questões de importância hodierna, mas de interesse perene para



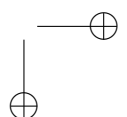
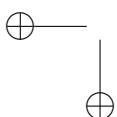


esta única realidade que pensa humanamente e que é – quase nos surpreendemos – o mesmo homem.

Não é este o local temático para uma reflexão abrangente sobre este tema, mas é de notar que mesmo filmes de menor grandeza noética, estes produzidos às dezenas ou centenas, têm levantado questões importantes, muitas vezes com o uso de linguagens simplificadoras, fruto do mercado a que se dirigem, mas sem que tal obvie à presença neles de tais questões, assim haja capacidade de inteligência para ler para além ou por dentro da linguagem manifesta.

A grande vantagem noética da arte é poder usar a linguagem disponível em seu inescapável momento histórico para construir não apenas novos modos de usar velhas linguagens ou mesmo novas linguagens, mas novos horizontes para o ser, novas formas de, através de um novo uso da linguagem, das variegadas linguagens, actualizar possibilidades de entendimento do acto em que nos inserimos e que, com o contexto, somos. Quer isto obviamente lembrar que a arte é verdadeiramente criadora, quando não se limita a querer imitar isso que nunca poderá imitar e se limita ao muito mais humilde trabalho, mas, na sua humildade, muito mais rico, de encontrar modos de pôr em comum, de tornar político o encontro ético e noético do artista com a actualidade do ser presente na obra por si criada. Diga-se que cada homem é, neste sentido, um potencial artista, tendo sido papel dominante das oligarquias e tiranias políticas ao longo dos tempos a limitação desta divina capacidade, escravizando o homem: veja-se, a este propósito, a máquina de fazer escravos em que o nosso sistema de ensino se transformou.

A obra de arte permite ao ser humano construir o seu edifício de sentido, o seu edifício noético, isto é, permite esta construção obrigando o homem a um trabalho de inteligência, à maneira de isso que puxa, elevando-o, pelo prisioneiro da caverna platónica: talvez seja por tal que a arte é tão mal tratada no comum das escolas, ideologicamente programadas para produzir homens de mecânica

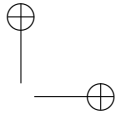
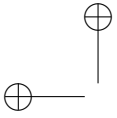


carne, homens que são tema de vários filmes, lembremos *Tempos modernos* de Chaplin ou, mudando a carne, *Inteligência artificial*, de Spielberg, por exemplo.

Aqui, não se trata da superficial e, por isso, insuficiente “interpretação” de uma escola hermenêutica qualquer, mas de uma real construção, não de uma “re”-construção, sempre imitativa, mas de uma verdadeira construção, pois o meu acto é único e irrepetível quer como meu quer como acto que é, em tudo insubstituível exactamente no que faz com que seja o que é.

Quando contemplo a obra de arte, na sua virginal presença, para mim virginal presença, na virginal presença de uma possibilidade de mundo a realizar e a realizar na forma de sentido por mim, tenho de criar tudo menos a presença material da obra que contemplo. Ora, se bem que a obra de arte seja uma presença material como possibilidade e, como possibilidade, a sua materialidade é imprescindível, não havendo obras de arte materialmente virtuais, a minha presença à obra de arte e a presença da obra de arte a mim já não é material, mas semântica, puramente semântica.

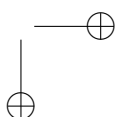
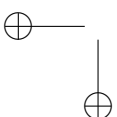
Toda a semântica real da obra de arte depende desta relação de mim com ela e como ela não possui activa capacidade significadora própria, *depende de mim toda a semântica real que a possibilidade da presença material da obra de arte contém.* Assim, a arte, essencialmente material como possibilidade, é totalmente semântica como realidade actual. É por causa disto que não é possível haver duas recriações semânticas iguais da mesma obra de arte, antes materialmente entendida. Se há apenas uma *Gioconda* material autêntica, há tantas *Giocondas* semânticas quanto as que foram criadas pela contemplação de quem as contemplou. E podem ser mesmo inconciliáveis estas criações semânticas. É, deste modo, néscio querer encontrar objectividade noética no que diz respeito à relação contemplativa dita estética, o que Platão bem percebeu, menosprezando erradamente a arte. Faltava a Platão o sentido explícito da criação não simplesmente imitativa, que, aliás, já tinha

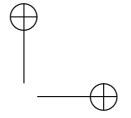
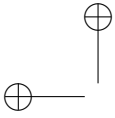


vislumbrado na alegoria do sol, mas que não soube explorar devidamente.

Assim sendo, qualquer discurso acerca de uma qualquer obra de arte não constitui uma qualquer peça objectiva, no sentido comum do termo, não permite encontros noéticos à maneira da ciência académica, apenas constitui um relato, mais ou menos noético, acerca do sentido que quem o diz ou escreve foi capaz de criar a partir de sua mesma contemplação. Note-se que não se trata do impossível relato do acto de contemplação, que é mesmo impossível, mas de uma espécie de protocolo político, isto é, de inter-relação humana acerca de uma experiência, também ela artística, de construção de um pedaço de *kosmos*, de uma, e aqui está a importância da contemplação artística, *real construção de um novo mundo*, maior ou menor, mais ou menos nobre, segundo a capacidade de seu autor. A presença de obras de arte é, assim, do ponto de vista do sentido, que é o ponto de vista mais nobre de que o homem é capaz, uma verdadeira graça possibilitadora dessa outra graça da possibilidade da criação. Não admira, pois, que quem percebeu o sentido criador da arte tenha também percebido o quanto esta aproxima o homem da dimensão divina de tudo: um homem que nunca tenha tido a experiência de criar como um artista cria será sempre um verdadeiro e irrecuperável ateu.

É com estas considerações em mente que vamos reflectir acerca de algumas questões presentes no filme *O paciente inglês*, sabendo, desde já, que não o vamos esgotar e que esta reflexão mais não é do que o mero protocolo de uma experiência de entendimento. Nada mais.

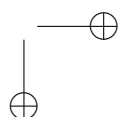
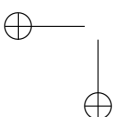


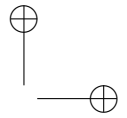
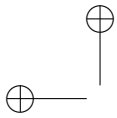


2. Da absoluta beleza da paz

As grandes obras de arte não possuem *um* tema: possuem tantos quantos aqueles que a nossa inteligência nelas for capaz de encontrar, encontrando-os, já não na obra de arte como coisa exterior à mesma inteligência, mas como resposta objectiva a ecos ontológicos muito profundos em seu mesmo íntimo âmago. É o momento em que descobrimos que, afinal, como tema, a obra já existia em mim, talvez desde esse sempre de mim que sou eu. Assim, o nosso grande tema condutor desta obra é a absoluta beleza da paz, beleza não entendida num sentido estético comum, mas no sentido transcendental dessa mesma excelência ontológica que o próprio ser não consegue não irradiar. É neste sentido que Deus é belo e que tudo o que pristinamente sai de suas mãos é também belo, transcendentamente belo, mas imanente e transcendentemente belo em seu mesmo acto. E é por meio desta mesma imanência de uma transcendente beleza que é possível à humana inteligência percorrer todos os graus da beleza, como bem mostrou Platão no discurso de Sócrates do *Banquete*.

A beleza das imagens do filme são o dado contemplativo de uma beleza sempre buscada pelos seus protagonistas e apenas encontrada ou com a morte ou com uma vida em constante tangência com ela. Inscreve-se, pois, o realizador Anthony Minghella na tradição dos que pensam que a beleza e a paz, de que é necessário correlato ontológico, apenas se encontra na vizinhança absoluta entre a vida e a morte, em que a vida recebe seu sentido absoluto apenas por meio do absoluto contraste com a morte, em que a luz contrasta absolutamente com a sua ausência, em que não há tempo ou lugar para o cinzento. Discretamente, este filme é uma homenagem à cor, graça formal interiormente acrescentada ontologicamente à pura forma lógica do ser, essa metaforicamente registável no absoluto contraste do preto-e-branco, que dá a aparência

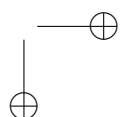
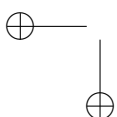


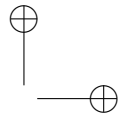
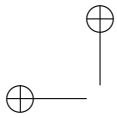


da forma estrutura, recortadamente. A cor é símbolo do excesso ontológico de uma forma que não se esgota em mera estrutura, mas é manifestação de uma ontológica graça infinita. A vida é cor, luz brancamente polícroma, não se contenta com uma descolorida, nocturna, insuficiente animação em seio de irresgatáveis trevas. Assim as figurinhas na parede da caverna platónica, mortas para a inteligência contemplativa sem luz que as ilumine, mas vivas na inteligência viva de quem as contempla; assim o trágico final de Katharine, morrendo sem luz, pensando-se abandonada por aquele que prometera exactamente não a abandonar.

Katharine é o símbolo da pessoa em sua mais radical incomunicabilidade ontológica: morre em absoluta solidão, não nos mostrando o realizador a história de seus últimos momentos. Como estes foram, como se sentiu, se achou ou não a paz por que ansiava, esse eterno banho nas águas frescas e belas já não de um corpo sujo ou cansado, mas de um ser que quer sentir colado a si o todo do ser, como se cola ao corpo a água em que nos imergimos. Mas, por mais angustiante que nos possa parecer, esta é a condição mesma de cada pessoa: uma absoluta solidão ontológica, em que se nasce, se vive e se morre sem que mais alguém o possa fazer por nós, possa verdadeiramente assumir quer o nosso sofrimento quer a nossa angústia quer a nossa alegria. Apenas o amor pode servir de verdadeira água envolvente, sustentadora e mesmo penetrante de nosso ser, fazendo chegar o toque do ser que não é o meu até ao mais fundo de mim, na maior largueza de meu ser. Nisto, o filme é uma notável lição.

Esta beleza e esta paz, esta água viva no e para o deserto de uma existência em busca de plenitude, todos a desejam, sendo a sua presença, ainda que como mera promessa, o único remédio para isso que em cada pessoa anseia pelo oásis de uma existência que valha a pena ser vivida. Esta água de paz e beleza está presente em todo o filme: no medicamento que o médico autóctone aplica no corpo queimado de Almásy, nos vários banhos que sur-





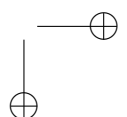
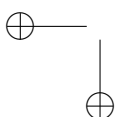
gem ao longo da história, na água do mar e dos rios, no beijo que o soldado ferido insistentemente pede, nos ovos que Caravaggio traz como passaporte para penetrar no convento; mas também na água do fosso da bomba, que não explode, ou no sangue de Hardy, morto, já em tempo de política aparente paz, por uma inesperada bomba-armadilha, que explode. Nas lágrimas de Hana, nos olhos de todos, mas sobretudo na sede de todos.

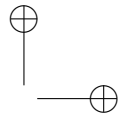
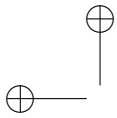
Esta beleza e esta paz, esta água de vida, no entanto, tem um preço, *o preço*, paga-se com a vida: com a vida dos que permanecem vivos, em sofrimento, em sacrifício, mas também em amor, em dom; com a vida dos que morreram, esses para quem não seria possível encontrar fonte de água bastante em vida para saciar uma sede que, sendo quem eram, isto é, tendo as vidas que tinham, nunca poderia ser saciada sem, em seu mesmo acto de saciedade, acrescentar a sede de outros.

Este tipo de situação configura sempre uma tragédia, não tendo qualquer possibilidade de um chamado fim feliz. Tal o caso de Almásy, Katharine e seu marido. Apenas um amor sem condições pode proporcionar actos de paz, porque absolutamente bons, de beleza, porque absolutamente gratuitos. Ora, Almásy amava uma mulher que odiava a mentira, mas o mesmo Almásy mentia na questão essencial em que a beleza e a paz se jogam: a questão da posse.

3. Almásy, a contraditória liberdade de posse

Almásy é aquele que passa toda uma vida sem saber verdadeiramente o que quer, sem possuir uma entidade interiormente unificada, encontrando o seu ser apenas por meio do amor de uma es-



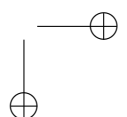
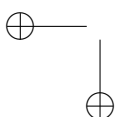


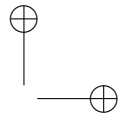
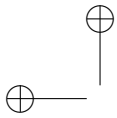
tranha que não escolheu, Hana, do ódio de um homem a quem indirectamente prejudicou, Caravaggio, de uma situação extrema que a sua racionalidade caótica não fora capaz de antecipar e que o obrigara a um doloroso trabalho de reinventariação de sua memória, trabalho de que veio a resultar uma final unificação ontológica própria interior, que necessariamente culmina num desejo de morte, a fim de que nada possa já contrariar a paz finalmente encontrada.

Vivendo em mundos de ilusão e de mentira, este potencialmente inteligentíssimo homem, que domina muitas línguas, isto é, modos alternativos de poder configurar representativamente as coisas por meio de um certo tipo codificado de linguagem, tem com a realidade concreta uma relação cínica, aparentemente livre e descomprometida, afirmando não acreditar na posse. Mas, quando lhe surge no caminho algo de que gosta, algo que deseja, algo que, finalmente, lhe preenche o horizonte de sentido, quer disso tomar posse real. Tal vontade de posse faz com que tudo o mais seja imediatamente relativizado, caindo em desprezível indiferença.

A sua paixão por Katharine revela-se-lhe como autêntica força cosmológica interior, colapsando o seu mundo quando Katharine resolve afastar-se. Para Almásy, Katharine não é a mulher amada ou a humana deusa venerada, é o terreno deus impossível para uma existência de outro modo perdida, pois nunca encontrara qualquer outro real sentido na vida – daí o cinismo –, em nada mais acreditava, de nada mais podia esperar terrena salvação.

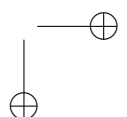
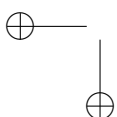
Mas o grande problema na relação entre Almásy e Katharine residia no facto de esta última o amar, para além da paixão exarcebada vivida, mas não ser por ele amada, antes apenas desejada e em desejo de posse, não de uma vontade de bem por si e para si mesma, mas como objecto salvífico, isto é, como instrumento, mero instrumento. Enquanto o amor faz do objecto amado centro ontológico de todo o enlevo possível ou actual do amante, a paixão transforma-o em mera função própria; enquanto o amor quer o bem próprio do objecto amado, trabalhando nesse sentido e apenas

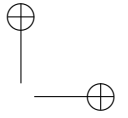
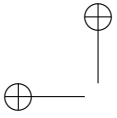




nesse sentido, independentemente dos bens de retorno, a paixão usa o seu objecto como instrumento de seu único bem, a que acrescenta ainda o prazer que tal relação parasita propicia; enquanto o amor liberta o sujeito por meio da centrifugacidade de seu dom, fazendo com que do bem dado novo bem a dar nasça, a paixão aprisiona o sujeito, por causa da dependência em que deixa este relativamente aos bens que recebe do bem objectual; enquanto o amor liberta o seu objecto, pois, cumulando-o de bens, ainda que transporte seu mesmo bem em tais bens dados, não possui sobre o objecto outro poder que não o do dom, que, por ser amor, não cessa, a paixão aprisiona o seu objecto numa relação em que este, sendo fonte de bens para o sujeito, tem de permanecer escravizado em seu serviço, mesmo que o dom seja gratuito, isto é, mesmo que seja por amor: enquanto no livre amor a relação não prende, não é necessária, mas totalmente gratuita, na paixão, a relação é necessária, isto é, não livre, sem escolha possível.

Não admira, pois que, com uma vida vazia de sentido próprio, em que se descobre uma relação capaz de dar sentido à mesma vida, perdido este sentido com a perda do objecto da paixão, uma vez reencontrado o sentido, agora no amor gratuito de uma jovem enfermeira inicialmente desconhecida, haja que o guardar contra qualquer possibilidade de destruição, por meio desse grande e último selo terreno, a morte. Esta unifica indelevelmente o amor de Katharine e o de Hana com o amor finalmente descoberto em absolutamente novo acto por Almásy, amor por Hana, mas também amor por Katharine, pelo próprio Caravaggio, pelo “rapaz” Sikh, por tudo. Imperdível momento de eternidade, ameaçado por um mundo desde sempre vivido como ladrão de sentido, bom apenas para uma eternidade em que se acredite ou, não acreditando, para nos embalar para uma morte de total esquecimento, mas em que a última recordação é a de um sentido pleno finalmente encontrado após tanto sofrimento. Para nós, é claro que Almásy não é qualquer mera figura de romance, mas *a figura de todo o homem que*



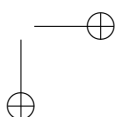
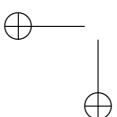


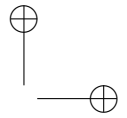
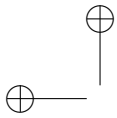
vive sem encontrar sentido, perdido para si mesmo e para a restante humanidade se não encontrar qualquer outra fonte de luz que não a sua mesma insuficiente inteligência.

4. Katharine, a serena água do dom

Do retrato de Katharine não pode ser omitido o acto de traição da confiança para com o homem com quem casara, acto cujas consequências mediatas têm importância extrema na definição da parte trágica desta obra. Para já e sem mais, fica a lição óbvia da precipitação em tornar carnal e matrimonial uma relação de amizade que poderia ter sido perpetuada, mas que, carnalizada, se auto-instituiu em carrasca de si própria. Se há dimensões amorosas do homem que passam necessariamente por uma dimensão carnal, tal o amor matrimonial, que, sem a carne, não faz qualquer sentido, havendo, outrossim, que descobrir o modo de encarnação unitária e única de duas carnes em uma só, outras dimensões do amor humano, nomeadamente a amizade, sua forma mais nobre, podem perfeitamente dispensar a carnalidade, devendo mesmo fazê-lo, quando não há no horizonte uma relação de tipo matrimonial, específica no que é e não alargável para além de suas mesmas fronteiras próprias.

A tragédia de Katharine, seu marido Geoffrey e seu amante Almásy começou com a errada transformação de uma relação de amizade numa relação de matrimónio nitidamente sem futuro. Temos de dar razão ao Platão do discurso de Aristófanes do *Banquete* quando define miticamente as condições ontológicas do amor entre seres como um retorno a uma unidade ontológica anterior a cada um dos indivíduos, apenas possível quando cada metade do ser único original reencontra a sua co-metade essencial, a sua



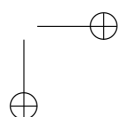
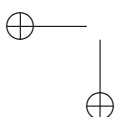


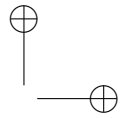
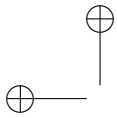
“cara-metade”, na preciosíssima expressão popular. O argumento do filme está construído de modo a mostrar isto mesmo, encaminhando o espectador para a compreensão deste mesmo drama em acto entre Katharine e Almásy, tornando a presença de Geoffrey pior do que accidental ou impeditiva, totalmente supérflua.

Almásy é, inicialmente, um ser totalmente desprovido de escrúpulos morais e políticos, besta egoísta, incapaz de apreciar, para além do espaço da envolvência de seu egótico umbigo, as consequências sobre terceiros de seus actos. Mesmo que fosse capaz de tal apreciação, não nos parece que se abstinisse de prosseguir o seu exclusivo interesse. Mas Katharine é, complementarmente – segundo precisamente o necessário jogo ontológico de complementaridas das co-metades essenciais – um ser muito diferente: o seu amor é como água que se espraia e penetra por todo o lado, o seu sentido ontológico não lhe permite ignorar o que é óbvio nas necessárias repercussões que seus actos implicam sobre terceiros, mormente Geoffrey.

Enquanto Almásy parece incapaz de amar para além de si mesmo e de sua outra metade em Katharine, esta consegue amar, na diferencialidade dos tipos de amor possíveis, Almásy e Geoffrey, esse mesmo com quem nunca deveria ter casado. A alegria e o gozo que o amor por Almásy lhe traz são minimizados pela consciência da dor que pode causar em Geoffrey. A resolução errada de uma primeira relação ontológica e funcionalmente errada impede-a de usufruir devidamente da verdadeira relação encontrada.

No entanto, apesar da angústia em que permanentemente vive, não deixa de ser autêntico tesouro de paz, procurando, num jogo impossível, equilibrar dois amores, que não podem ser vividos a um mesmo nível, de um mesmo modo. Numa ironia trágica profundamente realista, mas também profundamente amarga, o realizador escolhe fazer de Katharine uma figura precisamente trágica: este mar de serena angústia, esta incessante busca de completude, de luz e de paz vai morrer sem água, sem luz e talvez sem paz.



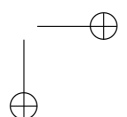
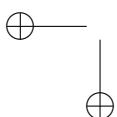


Ou talvez não, pois as palavras do diário, terminado exactamente às escuras, mostram uma grande serenidade. Mas que morte terrível, esta morte sem espectáculo, sem companhia, sem consolo, sem luz, sem horizonte possível, símbolo da morte de muitos homens, talvez da morte de todos nós.

Mas, por outro lado, não é este exactamente o protótipo íntimo da íntima morte de todo o homem, só em sua mesma personalidade ética, interno local do espírito nosso de cada dia em que nada ou ninguém físico pode penetrar? Em que apenas o eco e as consequências semânticas dos actos de terceiros podem exercer sua eficácia? Em que apenas o amor pode levantar tenda, este que é o nosso por outrem, esse que é o de outrem por nós, querendo respectivamente o seu e o nosso bem próprio?

De tal não duvidamos, mas, se assim é, então, apenas o amor de Almásy, consubstanciado na sua promessa de não a deixar ali perdida na caverna escura, em seu regresso prometido, poderia servir de fonte de esperança, de lenitivo em tão tenebroso momento. Mas, para Katharine, tal retorno não se verificou: como ficou seu pensamento acerca do amor de Almásy? Ter-se-á sentido, por sua vez, supremamente traída? E de nada lhe serve *a ela* sabermos nós que Almásy foi fiel até ao fim, vindo mesmo a morrer dessa mesma fidelidade. As trevas fecharam-se para a humana e mundana Katharine sem que ela pudesse vislumbrar nelas qualquer luz de amor em seu mesmo transe final.

Talvez tenha sido o acto de manutenção da palavra dada a Katharine que iniciou o processo de conversão de Almásy: pela primeira vez, algo contava absolutamente para este homem, varrendo o seu cinismo ontológico para com todo o restante da realidade. O segundo passo será oficiado por Hana.

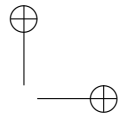
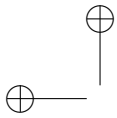


5. Hana, curadora

Hana, jovem tenente enfermeira das forças canadianas da Commonwealth, encarna a paz em acto, que Katharine procurou talvez sem encontrar. Amante de Bach, encarna precisamente a angustiada paz que este tão bem soube transpor para a sua música. Gaiata, em sua idade ainda tenra, sofrida pelo contacto diário com o que a guerra tem de pior, os montões de carne dilacerada, mas ainda viva, que são literalmente atirados para o colo do pessoal médico de serviço, que tem de tentar salvar os salváveis e de amenizar o trânsito para a morte, breve para uns, não breve para outros, dos que não são salváveis.

É precisamente este o trabalho que vai destinar para si mesma a jovem tenente quando, já aparentemente perdidos todos os laços substantivos com as coisas boas da terra – tendo perdido o homem de quem gostava e a grande amiga, ambos feitos em pedaços – *nada, nenhuma regra ou poder há a respeitar senão o do sentido de um querer interior* que manda cuidar daquele paciente especial de quem especialmente cuidava, bem sabendo que nada havia que o pudesse salvar fisicamente.

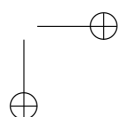
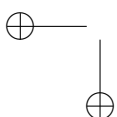
Este exemplo de dedicação amorosa a um ente de que nada de prolongado no tempo se pode esperar lança Hana imediatamente no campo da pura dadivosidade amorosa, senda de procura de um bem para o outro sem esperança de qualquer outra recompensa para além do retorno, que é um intorno, ontológico do bem do acto praticado. Mas, segundo as aparências do que se mostra no filme, provavelmente nem isto Hana esperava. Trata-se, antes, de um *acto de liberdade* no que esta tem de mais absoluto, quando o homem já nada tem a esperar e, mesmo assim, espera, já não em algo para além de si, mas em seu mesmo acto, porque sim. O que poderia ser um momento trágico de desespero é, antes, *um momento de absoluta afirmação do acto que se é como fonte própria e única*

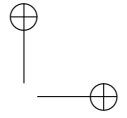
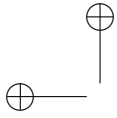


de sentido, mas não de um sentido que se auto-compraz em sua mesma interioridade autista, mas se abre a todo um universo de possibilidades de acção *por bem*, neste caso, por bem daquele paciente.

Ora, é precisamente esta a definição do mesmo acto de amor. E tanto maior é a sua grandeza, quanto maior for a consciência da solidão ontológica em que nos encontramos. Radicalmente deixados sós connosco próprios, em absoluto luto de tudo o mais, sem qualquer amparo que venha de fora, coincidindo precisamente com a radical pessoalidade incomunicável de nosso ser, onde ir buscar forças para continuar a ser? É o momento da possível tragédia do suicídio; mas também pode ser o momento da possível explosão ontológica em frutos de transcendência política, em que, em vez de implodir ontologicamente, o meu ser desabrocha em actos de bem dedicados a um possível outro que não eu, mas que será como eu, que lá fora de mim resida.

Sintomáticos os actos de Hana ao chegar ao convento (de santa Ana): primeiro, cuidar do bem de seu paciente; depois, lavar-se, numa purificação física, mas sobretudo simbólica de tudo quanto a tinha conspurcado até então. E é uma nova Hana que nasce, ainda mais gaiata e mais alegre, *como se só houvesse vida no mundo*. A mesma água do desejo de vida de Katharine, mas vivida num registo de pureza por esta última desconhecido. Com Hana, podemos perguntar o que lava o quê: se é a água que lava Hana, se Hana que lava a água, tal a pureza ontológica desta rapariga, tal a inocência de seu ser. É digno de registo o facto de não haver, no filme, por parte de Hana qualquer acto que, por falta de caridade, se possa qualificar de pecado. Terá o realizador querido criar a forma de uma nova Eva, desta vez impecável? Se o não quis, ainda assim o fez. A figura de Hana não consegue ser percebida, e em nós permanece um grande desconforto intelectual, se não se intuir precisamente o seu carácter impecável: é este carácter que redime toda acção do filme, representando simbolicamente o motivo da superi-





oridade dos ganhadores desta guerra – não as armas, não o poder industrial, não o valor guerreiro dos militares, mas *um melhor fim, um bem maior a servir*, precisamente não o bem da conquista de poder, antes o bem das conquistas espirituais do amor, encarnadas nos actos de amor para com o objecto humano deles necessitado.

Em sua frágil carne (e Juliette Binoche é o retrato desta frágil e quase transparente carne), a enfermeira transporta todo o bem possível *pelo qual vale a pena morrer, pelo qual vale a pena viver*, pelo qual tanta gente boa morreu, pelo qual Almásy ainda vive, Caravaggio vai reganhar gosto em viver e o jovem tenente Sikh vai suportar com alegria o mais angustiante trabalho que um militar pode ter. Hana é a carne do amor; mais, devido à sua impecabilidade em acto, *Hana é o humano amor feito carne*. Ecoam aqui antigas ressonâncias, aliás sempre discretamente presentes no filme.

Hana, a *pietà* comum, a piedade amorosa que não necessita de qualquer escolha ou bênção especial, que pode ser cada um de nós, em nossa fragilidade que, depois de haver tantas Hanas, que as houve, já não desculpa homem algum; Hana, a que mostra que é possível a realização da cidade de Deus feita por homens, mas apenas por homens de bem. Hana, a vítima das guerras, que é a única que pode vencer as guerras, pois *apenas o amor no sentido único do bem comum pode vencer as guerras*, as que são e, sobretudo, as que podem vir a ser. Ora, de que precisa o mundo senão destas Hanas?

