

Os pássaros e o vírus: Hitchcock na pandemia¹

Pedro Duarte

PUC-Rio

RESUMO

O que o grande cineasta Hitchcock tem a nos dizer sobre a pandemia que vivemos? Como a Covid-19 abriu uma possibilidade de assistir ao filme *Os pássaros* que não era evidente em sua época? Nessa via de mão-dupla, é como se Hitchcock pudesse nos ajudar a pensar a pandemia atual, mas apenas porque ela permitiu enxergar algo novo em *Os pássaros*. É o caso de pensar o que elementos da natureza não-humana, sejam pássaros ou vírus, dizem sobre o antropocentrismo da civilização moderna.

PALAVRAS-CHAVE

Hitchcock; pandemia; natureza; antropocentrismo.

ABSTRACT

What does the great filmmaker Hitchcock have to tell us about the pandemic we are experiencing? How did Covid-19 open a possibility to watch the movie *The Birds* that was not evident in its time? In this two-way street, it is as if Hitchcock could help us think about the current pandemic, but only because the pandemic itself allowed us to see something new in *The Birds*. The aim of the article is to think about what the elements of non-human nature, whether birds or viruses, may say about the anthropocentrism of modern civilization.

KEY WORDS

Hitchcock; pandemic; nature; anthropocentrism.

¹ Este artigo é resultado de pesquisas apoiadas pela Faperj (Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado) e pelo CNPq (Bolsa de Produtividade em Pesquisa), a quem agradeço aqui.

Obras de arte, quando são vistas em um contexto histórico posterior ao que foram criadas, podem ganhar sentidos surpreendentemente diferentes. Tiradas de sua época, jogadas em outra, elas continuam a falar, mas dizem outras coisas. Os acontecimentos contemporâneos abrem em obras do passado brechas que, se é que estavam lá originalmente, não eram percebidas. Nessas brechas, entramos e descobrimos sentidos novos, que escapam não apenas às intenções do artista, mas a todo o campo de significados que o momento histórico pretérito, em que a obra aparecera, enxergava para julgá-la, compreendê-la, criticá-la. Não se trata, nesse caso, de repisar a velha – e acertada – tese de que toda obra de arte contém, em si, inúmeras possibilidades de interpretação. Trata-se de atentar para os inevitáveis limites e as incontornáveis aberturas que a história determina para essas possibilidades. Se toda obra de arte é infinitamente interpretável, como defendera o romantismo desde o século XVIII, é digno de nota, porém, que sua peculiar infinitude não possa vir toda à tona de uma só vez, ou arbitrariamente, mas que dependa de condições históricas precisas para que essa ou aquela interpretação consiga se manifestar. Em alguns casos, esse processo é sutil e complexo. Em outros casos, é evidente e simples. Isso é o que pode acontecer com o filme *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock, de 1964, caso o assistamos em nossa contemporaneidade mais atual, desde o ano de 2020, que foi marcada, em todo o planeta Terra, por uma mesma realidade: a pandemia de Covid-19.

Em outras palavras, a questão seria: o que o grande cineasta Hitchcock tem a nos dizer sobre a pandemia que vivemos? Ou ainda: como a pandemia de Covid-19 abriu uma possibilidade de assistir ao filme *Os pássaros* que, se já existia antes, não era, entretanto, evidente? Nessa via de mão-dupla, é como se Hitchcock pudesse nos ajudar a pensar sobre a pandemia atual, na mesma medida em que a pandemia permitiu enxergar em *Os pássaros* um filme diferente daquele ao qual estávamos acostumados até agora. Em suma, trata-se de pensar o que os pássaros do filme, como elementos da natureza não-humana, têm a ver com o novo coronavírus que ameaça os humanos durante a pandemia de Covid-19, e o que ambos, pássaros e vírus, dizem sobre a cultura moderna que os teme.

Não foi estranho, desde que começou a pandemia de Covid-19, a manifestação de filósofos. Pelo contrário, boa parte dos mais importantes pensadores contemporâneos foi veloz em expressar uma reflexão acerca do que estava acontecendo no mundo. Essa velocidade foi tão grande que o primeiro grande filósofo ocidental a escrever sobre a pandemia o fez antes mesmo que a Covid-19 fosse declarada uma pandemia pela Organização Mundial da Saúde – a OMS. Era ainda o longínquo fevereiro de 2020 quando Giorgio Agamben publicou seu polêmico texto *A invenção de uma pandemia*. Seguiram-no tantos outros nomes que nenhuma lista seria exaustiva: Jean-Luc-Nancy, Slavoj Žižek, Paul B. Preciado, Byung-Chul-Han, Achille

Mbembe, Jacques Rancière, Bruno Latour, Emanuele Coccia, Alain Badiou, Judith Butler, José Gil ou Franco 'Bifo' Berardi são somente alguns deles. Não faltam perspectivas filosóficas sobre a pandemia e, ainda assim, aqui é o caso de se perguntar: o que Hitchcock tem a nos dizer sobre a Covid-19? Será possível, em um gesto assumidamente anacrônico do ponto de vista histórico, porém instigante do ponto de vista estético, perguntar o que o pensamento cinematográfico de um diretor do século XX tem a nos dizer, ou a nos mostrar, sobre um evento do século XXI?

Se isso for de fato possível, a saber, voltar a Hitchcock para pensar a pandemia de Covid-19, duas exigências deverão ser cumpridas: uma é entender o que havia na linguagem artística do seu cinema que permitiu a ele, em um filme como *Os pássaros*, ainda em 1964, antecipar algo sobre o desafio contemporâneo em que a pandemia nos deixa; a outra é compreender, a partir daí, qual seria a perspectiva específica que se cristaliza com Hitchcock sobre a pandemia. Para já antecipar o que deverá ser depois explicado: a primeira exigência diz respeito à forma como no cinema de Hitchcock, insistentemente, personagens são colocados em uma situação de impotência das suas ações, como se fossem dominados por uma cadeia de relações que não conseguem entender mas que determina seus destinos, e assim acabam menos fazendo coisas do que vendo coisas; a segunda exigência versa sobre o modo como, especificamente no filme *Os pássaros*, essa cadeia de relações não é, como de hábito em sua obra, constituída por pessoas em um suspense investigativo, mas por animais que, misteriosamente, voltam-se contra os humanos, conferindo à natureza uma força de resistência à dominação civilizatória. Num certo sentido, a peculiaridade de *Os pássaros* na obra de Hitchcock foi ter transferido o suspense em geral situado entre os seres humanos para a relação deles com natureza, e isso, evidentemente, é decisivo para fazer dele um pensador da pandemia, um pensador para o qual a principal questão por ela colocada é a de que, por mais esforços civilizatórios que façamos, a centralidade que damos a nós mesmos pode ser descentrada pela alteridade da natureza.

No filme *Os pássaros*, a protagonista Melanie Daniels, interpretada pela atriz Tippi Hedren, tem um encontro com o advogado Mitch Brenner, interpretado por Rod Taylor, em uma loja de passarinhos na cidade de São Francisco nos Estados Unidos. Tudo é trivial na cena, com a submissão dos animais ao que se convencionou chamar de estimação. Eles estão presos: subordinados às vontades e ao controle humano prosaicamente, o que não exclui, é claro, o eventual afeto dirigido a eles. De certo modo, tudo o que virá a seguir no filme é uma reversão do que essa entrada exhibe. Mitch Brenner mora em Bodega Bay, uma pequena cidade para a qual, estando em São Francisco, é preciso atravessar um rio ou um lago para chegar. Melanie Daniels faz a travessia. Tudo é filmado dando a ela e ao seu rosto centralidade:

a câmera a acompanha no pequeno barco a motor de modo a deixar bem no meio do quadro a sua figura. Cabe à natureza apenas servir como um belo pano de fundo, com água e montanha. Só vemos Melanie à frente com o olhar para Mitch, que a aguarda na costa. Nós, espectadores, ficamos na expectativa da realização do flerte romântico entre eles, e nada mais. No entanto, uma tomada de câmera subitamente interrompe esse jogo dual e horizontal entre os personagens, e aponta verticalmente para cima, para o céu, onde um pássaro com som estridente faz um movimento descensional. Numa montagem rápida, a próxima tomada volta para Melanie, mas o pássaro invade de fora o quadro e bica violentamente sua bela cabeleira loura, a despenteando e fazendo sangrar. O pássaro rouba a cena, e depois voa de volta para longe, deixando no ar, entretanto, uma estranheza: o ataque não parece circunstancial, mas quase proposital. E o quadro do filme, cuja linguagem de Hitchcock deixara até então todo ocupado pelos seres humanos, vê-se perturbado por um elemento externo e imprevisto: uma ave, um animal, a natureza. E era tudo apenas o começo, como vamos saber depois, ao longo do filme.

Já aqui, porém, a questão filosófica latente do filme está colocada: uma crítica ao antropocentrismo, ou seja, à centralidade do ser humano. Isso não se dá apenas no discurso, ou seja, nos diálogos dos personagens, mas na estrutura da linguagem visual. Daí que seja tão crucial essa câmera que, desde o começo, permite que Melanie esteja tomando a cena, ocupando o quadro. Nós, espectadores, nem percebemos como banalizamos a centralidade do ser humano nessa imagem, que reduz a natureza atrás de si a uma paisagem tão bela quanto inofensiva, tão agradável quanto sem potência, tão tranquila quanto plácida. Mas, se é assim, o pássaro, que não é nem água e nem montanha dando moldura para o passeio de barco de Melanie, interrompe a serenidade antropocêntrica com sua entrada repentina no quadro em que reinava o ser humano, e com sua bicada parece então nos lembrar: a terra não é somente nossa, nós não a dominamos.

Todo modo de filmar adotado por Hitchcock assume, nesse contexto, a posição do ser humano. Daí o sentimento de invasão suscitado pela ave, como se ela tivesse se intrometido em um espaço que não seria seu. O sentimento de invasão deve-se à compreensão antropocêntrica do espaço que habitamos. Seria possível, contudo, fazer um experimento imaginativo e perguntar: o que sentiríamos e o que apareceria se, ao invés da perspectiva de Melanie, estivéssemos acompanhando a cena pelo ponto de vista da ave? Como seriam as coisas se, ao invés da horizontalidade entre os humanos, víssemos, de cima para baixo, em pleno voo, uma cabeleira loura se movimentando pela água em um barco? Será que o sentimento de invasão, ou de violência, persistiria? De certo modo, não é apenas Melanie quem se vê incomodamente descentrada de sua pequena e tranquila viagem de barco. É a própria visão

antropocêntrica do mundo – dela, nossa e talvez de boa parte do cinema – que cambaleia, ainda timidamente nesse começo do filme, mas que depois cairá de modo cada vez mais rápido. Nós, que nem víamos o pássaro, cujo surgimento em cena vem de fora do quadro, somos levados a reconhecer sua presença em nosso mundo e, mais do que isso, a imaginar como ele pode sentir-se no centro do mundo. O filósofo Friedrich Nietzsche, no século XIX, que evidentemente nunca pôde assistir aos filmes de Hitchcock, sugeriu certa vez como um animal voador podia conceber-se no centro do mundo.

Se pudéssemos entender a mosca, perceberíamos que ela navega no ar animada por essa mesma paixão e sentindo em si que voar é o centro do mundo. Nada há de tão desprezível e de tão insignificante na natureza que não transborde como um odre ao menor sopro dessa força do conhecer, e assim como todo carregador quer também ter o seu admirador, o homem mais arrogante, o filósofo, imagina ter também os olhos do universo focalizados, como um telescópio, sobre suas obras e seus pensamentos. [...] No desvio de algum rincão do universo inundado pelo fogo de inumeráveis sistemas solares, houve uma vez um planeta no qual os animais inteligentes inventaram o conhecimento. Este foi o minuto mais soberbo e mais mentiroso da “história universal”, mas foi apenas um minuto. Depois de alguns suspiros da natureza, o planeta congelou-se e os animais inteligentes tiveram de morrer. Esta é a fábula que se poderia inventar, sem com isso chegar a iluminar suficientemente o aspecto lamentável, frágil e fugidio, o aspecto vão e arbitrário dessa exceção que constitui o intelecto humano no seio da natureza. Eternidades passaram sem que ele existisse; e se ele desaparecesse novamente, nada se teria passado; pois não há para tal intelecto uma missão que ultrapasse o quadro de uma vida humana. Ao contrário, ele é humano e somente seu possuidor e criador o trata com tanta paixão, como se ele fosse o eixo em torno do qual girasse o mundo. (Nietzsche, 2001, p. 7-8).

Com certo humor e eloquência, Nietzsche sugeria que, assim como o ser humano faz do intelecto que é seu a faculdade supostamente primordial do universo, predestinada a descobrir os mistérios do mundo e entender a realidade, talvez também uma mosca, ou um pássaro, como no caso de Hitchcock, conceba que a sua faculdade peculiar, voar, é a mais importante de todas. Pode ser que a mosca de Nietzsche e o pássaro de Hitchcock – assim como o coronavírus – naveguem pelo ar animados pela mesma paixão com que nós, em geral, julgamos nossa presença no mundo: como se estivessem no centro. É claro que se trata, nesses casos, de um experimento imaginativo. Não fazemos ideia de como a mosca, o pássaro ou o vírus sentem. O que esse experimento procura é desbancar a certeza do antropocentrismo, obrigando-nos a reconhecer que as outras formas de vida que habitam a terra junto conosco só são inferiores a nós porque julgadas em vista de certos critérios adotados

por nós mesmos, como a superioridade do intelecto mental e racional. Em suma, é apenas para o próprio ser humano, e pelas vantagens que traz para ele, que o intelecto é tratado com tanta paixão, como se o mundo orbitasse em torno de seu eixo. Os outros seres pouco ou nada têm a ver com isso. Vivem outras vidas.

Se Nietzsche fosse um cineasta, como Hitchcock, poderíamos ver, na passagem já citada, estratégias de plano e narrativa, de câmera e de enredo. O que Nietzsche faz é ampliar a cena, no espaço, e alongar o enredo, no tempo. O resultado do procedimento é que a existência humana, arrogantemente focada em si, vê-se diminuída na nova escala. Desse modo, o planeta Terra é colocado no espaço de um universo cheio de sistemas solares e a invenção do conhecimento pelos seres humanos representa apenas um minuto no tempo de uma natureza na qual eternidades se passaram sem esse conhecimento e outras podem vir após seu desaparecimento. Lembrar da mosca, do pássaro ou do vírus é uma forma de se dar conta desse plano aberto, para falar em termos cinematográficos, no qual um espaço e um tempo cósmicos nos ultrapassam, alterando a escala com a qual lidamos. O intelecto e o conhecimento, deslocados da arrogância antropocêntrica, têm seu papel humano, demasiado humano, admitido. Importantes para nós, mas exclusivamente para nós, eles são modos para defendermos nossa sobrevivência e existência; não são, porém, maneiras de esclarecer desinteressadamente o mistério inteiro do ser e dos outros seres. Se Hitchcock é um cineasta que talvez filosofe em imagens sobre a relação entre ser humano e natureza, Nietzsche é um filósofo que talvez crie imagens sobre a relação entre ser humano e natureza. Nos dois casos, o antropocentrismo é tirado do seu centro, é perspectivado: por uma mosca, por um pássaro, pela Terra, pelo cosmos, pela eternidade, pela natureza.

No decorrer do filme *Os pássaros*, os ataques das aves sucedem-se uns aos outros e vão crescendo quantitativa e qualitativamente: cada vez mais pássaros se juntam contra os seres humanos, em episódios cada vez mais violentos ou assustadores. Se aquele primeiro episódio poderia ser considerado circunstancial, pouco a pouco os personagens vão se dando conta de que não. Ao contrário, algo está acontecendo que não cessa, que parece obedecer a uma série de aumento exponencial. Os esforços antropocêntricos de compreensão intelectual e de ação corporal fraquejam clamorosamente. Os pássaros arrasam com uma festa infantil, pousam sinistramente em um trepa-trepa na frente de uma escola antes de perseguirem crianças em um voo coletivo arrasador, destroem um posto de gasolina e provocam um incêndio ali, cercam e invadem casas. Nada parece poder entender ou parar o que se passa. Não é mais a natureza domesticada como objeto diante do sujeito que está ali para ser conhecida. É uma natureza selvagem, embora organizada em si e por si, é uma natureza terrível e ameaçadora para o sujeito. Essa natureza desarticula a ciência, o

saber. Isso estimula o pânico, expectativas escatológicas de fim do mundo, culpabilidades místicas e outras atitudes do gênero, uma vez que a natureza surge como desconhecida.

O momento no qual, em *Os pássaros*, isso fica evidente é quando, em um restaurante ou bar da cidade, boa parte daquela pequena comunidade encontra-se e conversa, já aflita com a estranheza da situação. Há de tudo ali, como se Hitchcock traçasse um sucinto mapa de reações comuns diante do desconhecido: há um homem meio ébrio que, em cada oportunidade, grita que é o fim do mundo; há quem insista, a despeito das evidências, que nada fora do ordinário está ocorrendo e que, com o tempo, a ordem voltará; há a tentativa moralizante de culpar uma pessoa de maneira quase mística, no caso, a forasteira Melanie, que teria trazido consigo o mal; um homem afirma que é uma guerra. Há ainda uma ornitóloga, que, por conta de seu saber especializado, não aceita a hipótese de que os pássaros possam estar deliberadamente atacando os seres humanos, mas observa que, se por acaso fosse isso, certamente obteriam sucesso, pois existiriam 8.650 espécies somente nos Estados Unidos e 100 bilhões de aves no mundo. São muito diversos os temperamentos dos personagens, mas há um denominador comum em suas interpretações: nenhuma dá conta do que está acontecendo. O viés religioso do juízo final não diz praticamente nada sobre os pássaros; o viés da manutenção da normalidade diminui irrealisticamente a originalidade do evento; o viés culpabilizante concentra a causa do terror em um lugar que não se relaciona com ele, mas apenas coincide; o viés militar impõe um entendimento bélico aplicável ao conflito entre civilizações sobre a relação com a natureza; e o viés científico é paralisado diante de acontecimentos que não sabe (ao menos ainda) explicar.

Essa situação não é tão diferente assim do momento do mundo tomado pela pandemia de Covid-19. Também para nós, desde 2020, a natureza pareceu ter despertado do sono em que fora posta pelo domínio técnico e civilizatório da modernidade que visava controlá-la. Como no caso dos pássaros do filme de Hitchcock, o vírus da SARS-CoV-2 pode matar. Mesmo quando não mata, pode fazer os seres humanos adoecerem. Isso tudo é objetivo e assusta. Dá medo. No entanto, a angústia enraíza-se em que tais mortes escapam das causas já estabelecidas e por isso aceita para ela. Mais ainda: parecem anunciar um processo que não se conhece e não se sabe onde pode levar. O futuro que devém deste presente não tem mais qualquer clareza, nem se pode saber se nele haverá lugar para nós. Como grita o bêbado no bar do filme de Hitchcock: será o fim do mundo? O que experimentamos com a Covid-19 em seu começo foi uma sensação à qual estávamos desacostumados por conta do projeto ocidental de dominação cognitiva e tecnológica da natureza: a an-

gústia diante do inexplicável que nos afeta. Rapidamente, o mundo todo foi infestado não só por um novo vírus, mas por essa sensação de não saber. Nesse contexto, a sociedade globalizada do século XXI por vezes parecia o pequeno bar de Bodega Bay, com os catastrofistas afoitos anunciando o fim do mundo, com os negacionistas aferrados à normalidade ignorando a pandemia, com exclusivistas culpando somente a China pelo mal e com os ativistas que logo queriam transformar o desafio em batalha. No meio disso tudo, claro, estavam também cientistas, pressionados entre um fenômeno recente ainda incompreensível e a carência social para que seu saber respondesse rapidamente à novidade.

Não por acaso, o intelectual norte-americano Mark Lilla escreveu, em 22 de maio de 2020, um artigo para o jornal *The New York Times* em que defendia justamente que a pandemia, então no começo, obrigava-nos a uma humildade do conhecimento especialmente difícil, uma vez que, diante de um perigo imediato, nós ansiávamos por escutar uma voz de autoridade que nos dê garantias e seguranças sobre o que está por vir e como nos preparar, ou seja, não lidamos bem com a incerteza (Lilla, 2020). Suportamos mal, em nossa experiência com o novo coronavírus e assim como os personagens de *Os pássaros*, que ninguém saiba o que se passa e o que está por vir, nem cientistas e nem governos. Em princípio, essa poderia ser uma situação propícia para a filosofia, definida na antiguidade pelo espanto, por Platão, e na modernidade pela dúvida, por Descartes. Ou seja, a filosofia poderia ser o paciente pensamento diante de algo que espanta e não é ordinário, que deixa dúvidas e não gera certezas. Se isso é verdade, então *Os pássaros*, de Hitchcock, tem algo de um pensamento filosófico, embora expresso cinematograficamente, pois seu filme diz respeito não só a aves, mas à experiência de não saber e não saber o que fazer.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze, a experiência do cinema de Hitchcock é a de uma crise da imagem-ação em particular e da imagem-movimento em geral. Isso porque, no cinema clássico, a operação narrativa fundava-se justamente na capacidade que o personagem teria de agir diante de uma situação e, assim, colocá-la em movimento. Mas, o que os filmes de Hitchcock explicitam é que os personagens não sabem o que fazer ou como responder adequadamente ao que se passa, daí a sensação de que eles estão perdidos ou paralisados em uma rede de relações que ignoram. “O herói de *Janela indiscreta* acede a imagem mental não só porque é fotógrafo, mas porque se encontra num estado de impotência motora: de certo modo ele se encontra reduzido a uma situação ótica pura” (Deleuze, 1985, p. 228). Recorde-se o filme: o personagem interpretado por James Stewart quebra a perna e, assim, fica imóvel. Por consequência, tem aguçada sua visão, tornando-se o atento observador parado, via câmera fotográfica, de tudo que se passa nos prédios à frente de sua janela. É como se, ao declínio da capacidade sensório-motora que permitiria

ser afetado por sensações e dar seguimento a elas motoramente por ações, correspondesse uma intensificação da situação ótica pura, ou seja, da capacidade de olhar.

No caso de *Os pássaros*, também é algo assim que ocorre, embora de maneira não tão óbvia quanto no caso emblemático de *Janela indiscreta*. Mas, aos poucos, é como se os personagens perdessem sua capacidade sensório-motora, por causa da desconcertante e radical estranheza do que se passa. Num certo momento, já perto do fim do filme, Melanie Daniels sofrerá um ataque tão intenso das aves que ficará catatônica, o que, de fato, imobiliza seu corpo. Ela perde sua capacidade de reagir adequadamente. Sua paralisção, entretanto, não deixa de ser a encarnação particular e extrema do que, na verdade, atinge a todos, mesmo que em grau mais ameno. O que é original no filme é que essa crise da capacidade sensório-motora dos personagens, que tem como efeito um declínio da própria forma da imagem-ação e da imagem-movimento, coloca em questão, no conteúdo, a relação entres os seres humanos e a natureza, segundo Deleuze.

Em *Os Pássaros*, a primeira gaivota que atinge a heroína é uma des-marca, pois ela deixa violentamente a série costumeira que a une a sua espécie, ao homem e à Natureza. Mas os milhares de pássaros, todas as espécies reunidas, quando captadas em seus preparativos, em seus ataques, em suas tréguas – são um símbolo: não são abstrações ou metáforas, são verdadeiros pássaros, literalmente, mas que apresentam a imagem invertida das relações dos homens com a Natureza, e a imagem naturalizada das relações dos homens entre si. (Deleuze, 1985, p. 228).

Os pássaros do filme de Hitchcock são verdadeiros pássaros, mas também são um símbolo. Ora, é como símbolo que esses pássaros possuem analogia com o vírus da Covid-19. Pois o símbolo que eles são é de uma imagem, embora invertida, das relações dos homens com a natureza, conforme apontou Deleuze. O mais importante do apontamento é a ideia de inversão. Pois as relações habituais na época moderna dos seres humanos com a natureza são de domínio, violência, controle, manipulação, extração. Crentes nas forças de seu sistema sensório-motor, assim como eram confiantes no poder do seu intelecto, os seres humanos pretendem submeter a natureza a seus desígnios. E acreditam concluir essa tarefa. Daí que se surpreendam tanto quando pássaros agem fora do que se previa, provocando horror, ou que fiquem completamente surpresos quando um vírus se espalha por todo o mundo em semanas, matando, adoecendo e confinando os seres humanos. Com a pandemia de Covid-19, tornou-se evidente que é um engodo a convicção antropocêntrica de que, numa velha disputa, a humanidade havia colonizado de vez a natureza. O triunfalismo moderno ocidental foi abalado. O vitorioso progresso que nada podia deter

teve que parar por alguns momentos. Nossas relações com a natureza se viram invertidas: ela é que nos determinava agora, e nós nos vimos, mais uma vez, frágeis diante dela.

Pois, afinal, pandemias são tudo, menos imprevisíveis. São constantes na história humana faz muito tempo. Data de 541 o que os especialistas identificam como a primeira pandemia de que se tem notícia. Ela se originou no Egito, atingiu a Alexandria e a Palestina; chegando até Constantinopla. Nenhum dado da época é preciso, mas estimativas falam em 10 mil mortos por dia, embora a maior parte das pessoas só tivesse sintomas leves. E a peste foi recorrente por dois séculos. Na literatura, desde a tragédia grega havia peste. Era o que acometia a Tebas de Édipo, na peça homônima de Sófocles. Mas não é peculiaridade da antiguidade. Na época moderna, com Shakespeare, uma epidemia desempenha um papel relevante em *Romeu e Julieta*. Frei João era o emissário incumbido de avisar a Romeu que a morte de Julieta era uma farsa, mas ele não consegue entregar o recado pois há uma peste em curso. Os guardas o impedem de chegar à cidade. O resto é bem conhecido: Romeu se suicida achando que sua amada faleceu e ela, após acordar, faz o mesmo. Uma epidemia foi responsável pela maior tragédia amorosa da ficção ocidental. Não nos falta um passado com epidemias. Mesmo recentemente, da aids ao ebola, elas estiveram conosco. No entanto, a despeito dessa série de doenças causadas pelos elementos naturais, a pandemia de Covid-19 nos pegou de surpresa. Ninguém a esperava, como se tivéssemos convencidos de que a ciência médica superara tais estorvos naturais. Mas não.

Da mesma maneira que Melanie Daniels no começo de *Os pássaros*, nós olhámos exclusivamente para frente, para onde queríamos chegar, levados pelo barco da tecnologia e do progresso. Nem vimos, por isso, que havia natureza em cima, embaixo e pelos lados. Como ela não viu o pássaro, nós não enxergamos o vírus vindo – mesmo sendo ele o segundo de uma série, o SARS-CoV-2. É como se, a cada nova vez, a fúria prepotente do espírito ocidental tivesse que ser violentamente frustrada para aprender que os esforços civilizatórios para domar a natureza permanecem sempre aquém dela. Essa sabedoria era já exposta pelo pensador da cultura e criador da psicanálise Sigmund Freud.

Ninguém, no entanto, alimenta a ilusão de que a natureza já foi vencida, e poucos se atrevem a ter esperanças de que um dia ela se submeta inteiramente ao homem. Há os elementos, que parecem escarnecer de qualquer controle humano; a terra, que treme, se escancara e sepulta toda a vida humana e suas obras; a água, que inunda e afoga tudo num torvelinho; as tempestades, que arrastam tudo o que se lhes antepõe; as doenças, que só recentemente identificamos como sendo ataques oriundos de outros organismos, e, finalmente, o

penoso enigma da morte, contra o qual remédio algum foi encontrado e provavelmente nunca será. É com essas forças que a natureza se ergue contra nós, majestosa, cruel e inexorável; uma vez mais nos traz à mente nossa fraqueza e desamparo, de que pensávamos ter fugido através do trabalho de civilização. (Freud, 1974, p. 26-27)

Só há um ajuste a fazer na passagem de Freud e, surpreendentemente, diz respeito ao seu otimismo, certamente algo que não era constante em sua obra. Mas o problema é, justamente, que muita gente alimenta a ilusão de que a natureza já foi vencida e a ideologia do progresso tecnológico e científico está estampada na crença de que ela não apenas um dia se submeterá inteiramente ao homem, mas que ela já se submeteu. Ou, pelo menos, era assim até 2020. Com a pandemia, essa ilusão e essa ideologia sofreram um nada esperado rebaixamento cultural. Pois ela é exatamente um desses elementos, sobre os quais Freud versa, que escarnecem do controle humano. Não é terremoto, nem chuva ou inundação. Não é maremoto tampouco e nem vulcão ou tsunami. Não há qualquer monumentalidade visual na pandemia. O vírus é invisível. Com ele, porém, vêm a doença e a morte para as quais não temos remédio. Na parte final do acachapante trecho de Freud, ele podia estar falando dos pássaros do filme de Hitchcock ou do vírus da Covid-19, pois ambos se erguem contra nós, como forças de uma natureza majestosa e implacável, que revela como o trabalho da civilização para domesticá-la não é capaz de superar a fraqueza e o desamparo que se enraízam no modo pelo qual dependemos das suas condições.

Nos termos de Freud, o trabalho da civilização é entendido como um esforço humano para dominar a natureza, embora tal trabalho jamais seja completamente bem-sucedido. Mais precisamente, entretanto, esse trabalho define, sobretudo ainda que não exclusivamente, a civilização antropocêntrica ocidental. Isso foi o que fez o filósofo alemão Martin Heidegger, no século XX, constituir uma crítica ao humanismo. Não se tratava, é claro, de criticar os sentimentos de solidariedade ou compaixão entre seres humanos que se agrupam sob esse nome costumeiramente. Tratava-se de explicitar que na doutrina que se expressa como humanismo, conforme a própria palavra expõe, está a centralidade ontológica do ser humano sobre todo o resto, como a mosca de Nietzsche, o pássaro de Hitchcock ou o vírus da Covid-19. Humanismo seria um sinônimo de antropocentrismo, ou seja, enuncia a compreensão do ser para a qual tudo que não é humano, tudo que não é o “antropos”, é menor, inferior, secundário e deve ser subordinado. O ser humano se coloca então como “déspota do ser” (Heidegger, 1995, p. 50). Em termos tipicamente modernos, o ser humano é o sujeito que dispõe da natureza como seu objeto. Essa civilização é que se surpreende quando um vírus desconhecido a ameaça, pois a natureza, então, mostra-se para além do objeto

supostamente dominado. Mostra-se viva por si. Em vez de nos assegurarmos como déspotas do ser, encontramos-nos lançados nele: sendo.

Não foi apenas Heidegger, porém, quem desferiu, a partir da filosofia, uma crítica ao humanismo no século XX. O pensador francês Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, de 1966, também compreendeu a história moderna pelo seu humanismo antropocêntrico, e cogitou que essa história, contudo, podia estar chegando ao fim. Depois de, ao longo de muitas páginas, narrar a centralidade do sujeito como condição de possibilidade para a constituição das ciências modernas que transformaram o ser humano não somente naquele que conhece, mas no objeto a ser conhecido, como ocorre na psicologia, na sociologia ou na antropologia, Foucault desconfia que pode estar contando uma história cujo sentido é mais passado do que futuro, ou seja, que o momento presente anuncie uma descontinuidade com o antropocentrismo vigente até então. O que muitas vezes ficou famoso como um diagnóstico do “fim do homem” na obra de Foucault seria, nesse sentido, menos o desaparecimento físico deste ente que nós mesmos somos do que o término do entendimento humanista moderno de que o sujeito é o centro do saber e até do ser. Se for o caso, então a pandemia de Covid-19, deslocando o ser humano dessa sua autorreferência, ainda que de modo terrível, pode se tornar um momento da história do fim do antropocentrismo. Com esse fim, afirmou poeticamente Foucault, poder-se-ia “apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia” (Foucault, 1999, p. 536).

O final de *Os pássaros* sugere, ainda, uma outra imagem para este ocaso do antropocentrismo. Os personagens principais, confinados em uma casa, estão cercados pelos pássaros por todos os lados. Não sabem o que pensar ou o que fazer. O expansionismo da sociedade moderna pela terra encontra ali sua imagem invertida. Os seres humanos estão acuados. Precisam sair, mas não sabem como. Isso dá lugar não a um ativismo mais ativo, a uma postura de maior confronto ou embate, a um ímpeto bélico. Pelo contrário, o modo que encontram de escapar é a lentidão e não a pressa, a delicadeza e não a força, o silêncio e não o barulho. É com passos calmos e sutis que caminham entre os pássaros. Os animais, agora, é que dominam a cena, ou o mundo. O quadro é todo preenchido por eles. Quando vemos o que olham os personagens a paisagem é dominada pelos pássaros. Tomando um grande cuidado para não perturbar as aves, os seres humanos vão pisando o chão. Entram em um carro, fecham as portas devagar. Partem. Então, a câmera fica parada ali, da perspectiva da casa, e nós vemos o carro abrindo caminho em um mundo de pássaros, o carro vai ficando pequeno conforme se distancia e quase se mistura na paisagem. Os seres humanos ainda habitam esta terra, embora ela não seja mais sua. Um mundo vai se acabando e, quem sabe, outro vai começando. Pode ser que o vírus da

pandemia também nos force a admitir uma mutação pela qual precisamos reaprender um mundo que não é nossa posse, mas que pode ser uma morada partilhada com mais sutileza.

Bibliografia

- Deleuze, G. (1985). *A imagem-movimento – Cinema 1*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.
- Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.
- Freud, S. (1974). “O futuro de uma ilusão”, In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas – Volume XXI*. Rio de Janeiro: Imago.
- Heidegger, M. (1995). *Sobre o humanismo*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Lilla, M. (2020). “No One Knows What’s Going to Happen”. *The New York Times*, Nova York, 22/05/2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/05/22/opinion/sunday/coronavirus-prediction-future.html>. Acesso em: 10/05/2022.
- Nietzsche, F. (2001). *Verdade e mentira no sentido extramoral*. In: *Revista Comum*, v. 6, nº 17. Rio de Janeiro: Facha.