



Fotografia e antropogênese: o melhor amigo do homem

Photography and anthropogenesis: man's best friend

Fotografía y antropogénesis: el mejor amigo del hombre

Mauricio Lissovsky*

Resumo: Observando as formulações assumidas pela distinção humano/animal ao longo da história da filosofia, Giorgio Agamben (2004) concluiu que qualquer conceito de humanidade deveria tanto excluir como incluir a natureza animal. Denominou esse dispositivo metafísico de “máquina antropológica”, o processo histórico que produz separações e reconciliações entre humanidade e animalidade (tais como as relações entre corpo e alma, por exemplo). No interior dessa máquina haveria uma zona de indeterminação onde é possível perceber a tensão entre gente e bicho, onde o movimento de separação é suspenso e a própria máquina exibe sua engrenagem capenga. Seria possível flagrar esse momento? Seria possível visitar esse lugar? A premissa dessa pesquisa é que a câmera fotográfica, como máquina antropológica, tem seu papel antropogênico particularmente visível quando os seres humanos são fotografados acompanhados de cães. Valendo-se de obras como os pintores Velasquez e Rembrandt e fotógrafos como Robert Capa e William Wegman o presente ensaio visa justificar essa premissa.

Palavras-chave: fotografia; cachorros; anões; máquina antropológica.

Abstract: Examining how philosophy operates the human/animal distinction throughout its history, Giorgio Agamben concluded that any concept of humanity should both exclude and include animal nature. He called this metaphysical device “anthropological machine” – the historical process that produces separations and reconciliations between humanity and animality (such as the relations between body and soul, for example). Inside this machine, there would be a zone of indetermination where it is possible to perceive the tension between people and animals, where the movement of separation is suspended and the machine itself exhibits its clunking gear. Could this moment be caught? Is it possible to visit this place? The premise of this research is that the photographic camera, as an anthropological machine, has its anthropogenic role particularly visible when humans are photographed accompanied by dogs. Discussing works by painters such as Velasquez and Rembrandt and photographers such as Robert Capa and William Wegman, this essay aims to justify this premise.

Keywords: photography; dogs; dwarfs; anthropological machine.

Resumen: Investigando como la filosofía ha pensado la distinción humano/animal. Giorgio Agamben ha concluido que todo concepto de la humanidad tanto incluye cuanto excluye el animal. El llamó a ese dispositivo “máquina antropológica”, el proceso que produce separaciones y reconciliaciones entre la humanidad y la animalidad (como, por ejemplo, las relaciones entre el cuerpo y el alma). En esta máquina hay una zona de indeterminación donde es posible percibir la tensión entre las personas y los animales, donde se detiene el movimiento de la separación y la máquina muestra sus engranajes. ¿Es posible sorprender ese momento? ¿Es posible visitar a ese lugar? La premisa de esta investigación es que la cámara fotográfica, como máquina antropológica, tiene su rol antropogénico más evidente cuando los seres humanos son fotografiados en compañía de perros. Con base en obras de pintores como Velásquez y Rembrandt, y fotógrafos como Robert Capa y William Wegman, buscarse justificar esa premissa.

Palabras clave: fotografía; perros; enanos; máquina antropológica.

* Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação, professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ.

“O Cachorro não existe.”
Martin Heidegger

Premissa

Observando as formulações assumidas pela distinção humano/animal ao longo da história da filosofia, Giorgio Agamben (2004) concluiu que qualquer conceito de humanidade deveria tanto excluir como incluir a natureza animal. Denominou esse dispositivo metafísico de “máquina antropológica”, o processo histórico que produz separações e reconciliações entre humanidade e animalidade (tais como as relações entre corpo e alma, por exemplo). No interior dessa máquina haveria uma zona de indeterminação onde é possível perceber a tensão entre gente e bicho, onde o movimento de separação é suspenso e a própria máquina exhibe sua engrenagem capenga. Seria possível flagrar esse momento? Seria possível visitar esse lugar? Heidegger (2015) sustentava que o ser humano é rico em mundo, em contraposição aos animais, porque é *Weltbildend*, um *afeiçoador* de mundo. Que outro dispositivo, nos últimos dois séculos, teria sido mais *cosmoplástico*, que a câmera fotográfica? A premissa dessa pesquisa é que a câmera fotográfica, como máquina antropológica, tem seu papel antropogênico particularmente visível quando os seres humanos são fotografados acompanhados de cães.

Escovando o anão a contrapelo

Embora reconheça-se hoje que o “o animal nomeia um problema conceitual na filosofia ocidental”, para muitos autores ele é “definido negativamente em relação ao humano”, conotando apenas “o que o humano *não é*” (MORTON, 2013, p. 105). Mas, como Lévi-Strauss (1962) já havia sublinhado, os animais não ocupam todos o mesmo lugar em nosso imaginário. Em *O Pensamento selvagem*, referindo-se aos nomes dos animais, observa que eles provêm de séries distintas (metafóricas ou metonímicas) conforme, entre outras variáveis, participem mais ou menos das sociedades humanas. Assim, por exemplo, cachorros e cavalos de corrida recebem nomes retirados de séries metafóricas, enquanto a nomeação das espécies de aves e das vacas leiteiras costuma provir de séries metonímicas (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 246-249). No cinema, por exemplo, um cão irá chamar-se Beethoven ou

Super-cão (humanos metafóricos), enquanto os anões da Branca de Neve tendem a receber nomes metonímicos como Zangado ou Atchim. Influencia nessa designação, muito resumidamente, uma topologia das distâncias imaginárias entre as espécies e o grau de pertencimento desses seres às comunidades humanas (como os cães) ou, alternativamente, a suas próprias comunidades (como os anões da Branca de Neve).

Não tomo os anões aqui por acaso. Há, em termos iconológicos, uma forte conexão entre anões e cachorros. Consideremos um exemplo conhecido: o quadro “As Meninas”, de Velasquez (**Figura 1**). Logo observamos que os anões e o cachorro ocupam a mesma região da pintura, à direita. Essa proximidade se repete em muitas outras obras da época. Sua ocorrência é tão frequente que não hesito em sustentar que há algum tipo de atração especial entre anões e cachorros, de modo que, uma vez que uma obra incluía ambos, eles tendem a ficar juntos. Na longa e célebre descrição que faz Foucault (1992) da obra de Velasquez, é a representação que está em jogo, a representação da representação – esse olhar soberano que tudo dispõe. A tudo e a todos Foucault se dedica: aos personagens, aos olhares, aos reflexos, às luzes, à geometria. O filósofo observa que os anões estão em “primeiro plano”, mas não retira daí nenhum problema em particular, apenas



Figura 1. Diego Velasquez. Las Meninas [da família de Felipe IV], 1656. Fonte: [Wikimidia.org](https://wikimedia.org).

assinala sua participação na reciprocidade de pontos de vista que mais tarde será designada como *epistem clássica*. Foucault informa o nome de um desses anões, mas dá a isso pouca importância, uma vez que a “palavra” e o “visível” são irreduzíveis um ao outro. Essa defasagem é resumida de forma taxativa: “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz” (FOUCAULT, 1992, p. 25).

Seria injusto da minha parte dizer que Foucault não vê o cachorro. Masele o vê pouco. É mencionado apenas duas vezes. A primeira, entre parênteses, como aquele cujo dorso serve de apoio ao pé do anão (FOUCAULT, 1992, p. 28); a segunda, com mais vagar, sublinhando que se trata de uma exceção ao “espetáculo de olhares” que constitui o campo da representação. O cão é “o único elemento do quadro que não olha nem se mexe, porque ele, com seus fortes relevos e a luz que brinca em seus pelos sedosos, só é feito para ser um objeto a ser olhado” (FOUCAULT, 1992, p. 29).

Tornado exceção, o olhar resguardado do cão preserva nele sua canicidade. Mas o que permanece silenciado, indizível, a despeito de ter estado visível, em primeiro plano, diante dos olhos de Foucault e dos nossos, são as bordas da máquina antropológica, o atrito de seus mecanismos, ali onde o pé do anão repousa sobre o cão. Sublinhei o enunciado de Foucault pois a despeito de ter argumentado que o cachorro estava ali para ser visto, são as qualidades táteis de seus pelos “sedosos” que a luz experimenta. Prestemos mais atenção, portanto, ao que é silenciado: é a luz que de fato “brinca” com os pelos do cão ou é o anão? Lá onde a máquina está em funcionamento, nas bordas da representação, não são apenas as ontologias que se tornam ambíguas, mas os próprios limites entre as espécies.

O anão-luz que pisa no cachorro chama-se, Nicolaso Pertusato, o “bufão italiano”, como Foucault o qualifica (FOUCAULT, 1992, p. 25). Em *As Palavras e as Coisas*, somos informados que a “tradição” preservou seu nome e função. Poderíamos presumir que sua notoriedade decorreu de seu talento para a bufonaria, distinguindo-o da anã, cujo nome teria se esfumado. Mas novamente aqui a máquina está em funcionamento, pois boa parte da celebridade de Pertusato decorre exatamente do fato de não ser anão, mas *nanico*, isto é, anão proporcional. Nânicos eram significativamente mais valorizados que anões nas cortes e ricos salões aristocráticos espanhóis e italianos. A máquina antropológica – isso que não cessa de produzir a distinção do humano, criando e recriando zonas de sombra, gradações e ambiguidades

entre homem e animal na natureza e entre animalidade e humanidade no homem – faz do nanico um de seus produtos mais preciosos, pois é pequeno sem ser anão e, ainda assim, anão sem ser monstruoso.

A “tradição” a que se refere Foucault (sem citar a fonte) é Antonio Palomino, que publicou sua biografia dos pintores espanhóis em 1724. Ele havia chegado a Madri em 1674, tendo tido oportunidade de entrevistar-se com pessoas que tinham frequentado a corte de Felipe IV e conhecido Velasquez pessoalmente. Pois é com surpresa que constatamos nesta obra, marco inicial da fortuna crítica do quadro de Velasquez, que a anã também tem nome. Trata-se de Maribárbola, uma “anã de formidável aspecto”.¹ Palomino também inclui o cachorro em seu comentário. Assim como Foucault, chama a atenção para o pé sobre o cão, mas não é a maciez de seu pelo que está em questão. Segundo ele, tratava-se de sugerir que, “junto com a ferocidade de sua aparência”, percebe-se “sua mansidão e sua docilidade”, mesmo quando provocado. Os relatos dos contemporâneos contam que enquanto estava sendo pintado, o animal “ficava imóvel em qualquer atitude em que fosse colocado” (STRATTON-PRUITT, 2002, p. 2). Que maior prova de docilidade e sujeição que submeter-se impassível à pisada de um nanico?

Como já antecipei, não é preciso muito esforço para reconhecermos nessa configuração um tropo pictórico frequente, em particular na pintura cortesã espanhola: a vizinhança entre anões e cães. O próprio Velasquez já havia pintado, duas décadas antes, um *Anão da corte* (c. 1630), acompanhado de um enorme cachorro. Retido pela coleira, o animal mostra-se obediente, pois claramente poderia arrastar o anão se assim o desejasse. Quase, um século antes, o holandês Antônio Moro, que prestou serviços às cortes espanhola e portuguesa, havia feito um magnífico retrato do *Anão do Cardeal de Granvelle* (1549-1553) com a mão repousando sobre o dorso enorme, exaltando sua obediência já que não precisava ser contido por coleira alguma. O filho e sucessor de Felipe IV, Carlos II, último representante da decadente dinastia, também teve seus anões. Dois deles podem ser vistos nos jardins do Palácio do Bom Retiro, diante do túmulo de Felipe IV, conduzindo um gigantesco mastim, em uma pintura de Jan Van Kessel, o *Jovem* (*Os Anões de Carlos II*, 1670). O duplo cão-anão é tão persistente que ainda podemos encontrá-lo em um retrato de *Bébé*, o anão francês do

¹ Acredito que nenhuma outra corte teve tantos anões como a espanhola, que os recrutava onde fosse necessário. Nicolasio era italiano, Maribárbola, alemã.

ex-rei Estanislau, da Polônia, pintado por volta de 1760 (**Figura 2**).



Figura 2. Retrato de Nicolas Ferry, conhecido como Bébé, nanico francês da corte do rei deposto Estanislau da Polônia (c. 1760). Fonte: Musée Lorrain (Nancy).

Sabemos que esses retratos eram realizados para a maior glória dos patronos, que competiam entre si pela posse dos maiores cães e dos menores anões, mas a persistência dessa composição não decorre apenas do desejo de ostentar objetos que despertavam cobiça e inveja em seus pares.² Trata-se sobretudo de uma

² No conto de Herman Hesse “O Anão”, de 1904, Filippo, o anão favorito da nobre senhorita Margherita Cadarin de Veneza, era pequeno e feio, mas muitos reis, príncipes e duques ficariam felizes em “pagar ouro pelo homenzinho, se ele estivesse à venda”, pois poderia haver “anões tão pequenos e feios como Filippo em algumas cortes ou nas cidades ricas, mas ele era muito superior a eles com respeito a cérebro e talento.” A rivalidade entre os “donos” dos anões estendia-se frequentemente a esses últimos. Bébé, que jamais aprendeu a ler, foi protagonista do mais famoso nanocídio do século XVIII, assassinando e queimando vivo um rival mais talentoso. O conto de Hesse também termina em uma tragédia, motivada pelo sentimento de vingança de Filippo após o afogamento de seu cachorro (HESSE, 1995).

vicinalidade que certifica o status ambíguo desses seres, ambiguidade da qual se alimenta a máquina antropológica. O animal que era quase um membro da família e o humano que era quase um animal doméstico não raro compartilhavam os mesmos aposentos nos palácios aristocráticos.

A subserviência dos cães ferozes era demonstrada, como ainda o é, pela mão que repousa sobre a cabeça do animal, como vemos no retrato de Bébé. Mas como a maquinação nunca cessa de operar, frequentemente vemos a mão do patrono apoiar-se sobre a cabeça do anão como faria com seu cão. Em um retrato de 1620, pintado por Rodrigo de Villandrando, o mesmo Felipe IV, ainda príncipe, pode ser visto afagando seu nanico italiano da época, chamado Soplillo (**Figura 3**). Sabe-se que era bem difundida na Europa a crença que esfregar um anão, em particular na cabeça e na corcunda, trazia sorte e prosperidade. Gostaria de sugerir, no entanto, que a incidência do gesto na pintura decorre antes do funcionamento máquina antropológica – isto é, da confusa contiguidade entre anões e cachorros – que dessa superstição. A crença na natureza afortunada do ato seria, nesse sentido, a racionalização de um impulso, uma explicação *a posteriori* associada a um gesto maquinal, realizado por *automatismo*. A superstição que justifica o gesto é o dizível de um funcionamento invisível, a verbalização de um sintoma.



Figura 3. Rodrigo de Villandrando. O príncipe Felipe (depois, Felipe IV) da Espanha e o anão da corte Soplillo, ca. 1620. Fonte: Wikipedia.

As relações entre anões, cachorros e patronos, tal como ilustradas aqui, correspondem a convenções iconográficas bastante difundidas e fortemente enraizadas como tropos visuais. É fascinante observar como a fotografia pode perpetuá-los, mesmo quando seu sentido imediato é alterado. Tomemos, por exemplo, uma famosa ocorrência do nanico italiano no século XX, agora ao lado de seu protetor-libertador. Trata-se de uma fotografia de Robert Capa, tomada durante a invasão da Sicília pelas forças aliadas, em 1943 (**Figura 4**). O poderoso soldado norte-americano, acororado, coloca seu ouvido ao alcance da voz do frágil camponês idoso. Este, por sua vez, apoia sua mão no ombro do soldado (um gesto de gratuita simpatia, muitos dirão, ou talvez necessidade para se manter equilibrado enquanto a outra mão indica com o auxílio de uma longa vara o caminho a seguir).

– Sim, os inimigos, os alemães, eles foram por ali! Eles estão ali, agora. Vai!

Admito que incluí um ruído na fala que atribuí ao camponês da Sicília. Mas foi apenas para chamar a atenção para o ranger das engrenagens da máquina: “Agora, vai!” – como alguém que dá ordens a seu cão de caça. A fama dessa fotografia não nos surpreende: tornou-se a foto-ícone da libertação do nanico povo italiano do fascismo graças à ajuda do gigante da América. Mas sua recepção bem-sucedida, a meu ver, não se fez sem a graça da inversão que coloca o novo senhor no lugar do cachorro, o soldado mimetizando o cão de caça. A inversão não é apenas anedótica, pois serve também de alegoria da nova condição democrática em que passaria a viver o povo italiano após décadas de sujeição ao fascismo. Mas tal como



Figura 4. Robert Capa. Sicília, perto de Troiana, 4-5/08/1943. Fonte: GDAPress.

o cachorro da famosa marca da RCA Victor, cuja postura o soldado assume, é a “voz do dono” que o sabujo americano escuta, desnudando assim a operação antropogênica que desdobra em cada um de nós um anão e um gigante, um animal e um humano. Por isso tanto nos enternecemos com essa fotografia quanto rimos dela.

No Estúdio do Fotógrafo

O menino e o cachorro posam em um estúdio fotográfico numa pequena cidade andina e a máquina antropológica coloca-se em movimento, pois as crianças são ex-nanicos, como Xuxa, apresentadora de programas infantis na TV, bem o sabia ao chamá-las “baixinhos” (**Figura 5**). Impossível não nos remetermos à experiência do pequeno Walter Benjamin, levado pela mãe para ser fotografado em um estúdio de Berlim. A criança sentia-se “desorientada” quando exigiam dela “semelhança” a si mesma:



Figura 5. Baldomero Alejos. Ayacucho, Peru, c. 1930. Fonte: Archivo Fotográfico Baldomero Alejos, 1924-1976.

Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobriam a minha imagem como as sombras do Hades cobriam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapeuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e as geleiras do fundo. (...) estou, porém, desfigurado pela semelhança com tudo que está a minha volta (BENJAMIN, 1987, p. 99).

Em 1931, na “Pequena História da Fotografia”, um retrato de Kafka criança, tirado num destes ateliês que são “mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono”, já havia sido evocado, em condições quase semelhantes:

O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar este acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles (BENJAMIN, 1985, p. 98).

Retirei a primeira passagem de “Infância em Berlim por volta de 1900”, cuja escrita ocorreu entre 1932 e 1934. Nesse texto, os “olhos incomensuravelmente tristes” de Kafka dão vez a este outro, “tão desolador”, escreve Benjamin, “como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa”. Há ainda uma terceira versão da experiência infantil no estúdio fotográfico de primórdios do século XX no ensaio que Benjamin escreve sobre Kafka, em 1934. O texto é praticamente idêntico ao de 1931, exceto por um pequeno detalhe: a concha que Benjamin levou ao ouvido, em 1932, na tentativa de escutar ali os ecos do século XIX, agora migra para o retrato de Kafka, cujos “olhos incomensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz” (BENJAMIN, 1985, p. 144).

O que escuta o ouvido de Benjamin na concha da orelha de Kafka? Uma “rima infantil”, e os ruídos do século anterior: “o chocalhar da cesta de chaves, as

campainhas da escada da frente e dos fundos”, “o surdo estalo com que a chama da camisa da lâmpada de gás se apaga e o tinir de seu globo no arco de latão quando passa na rua um veículo”³ (BENJAMIN, 1987, p. 100).

Ao confundir esses retratos, ao tomá-los um pelo outro e reuni-los em uma única experiência, Benjamin dá a ver o esforço filosófico e literário de construir uma “imagem de si” como imagem da história. Algo que só se torna possível em virtude daquilo que na infância incita “o dom de reconhecer semelhanças” como “coação de ser e se comportar semelhantemente” (BENJAMIN, 1987, p. 99). A mesma coação está em jogo no estúdio fotográfico peruano: “Seja adulto, ou seja, um cão!” – ordena o fotógrafo ao menino. O espaço da fotografia é “um lugar de autossacrifício de si”, como observa Eduardo Cadava, porque o “o que quer que entre neste espaço é sempre outra coisa” (CADAVA, 1992, p. 106). O menino não tem escolha, pois a entrada na cultura, a entrada na sociedade e na vida adulta, segue a dolorosa via da “assimilação”: trata-se sempre de participar do complexo jogo de espelhos que é a vida social. A criança, constrangida e confinada à pose, cria um duplo de si mesma que percorre o estúdio com os olhos – toma distância, preparando-se para o abatedouro, para o sacrifício do clique. Assim ela descobre que o processo de assimilação é também o que a afasta de si, pois uma vez que ela entre em uma fotografia, “não mais se distinguirá das pantalhas, das almofadas, dos pedestais que cobriam sua imagem” (CADAVA, 1992, p. 110). E, também dos cães, que podem nem ser cães, mas também eles, almofadas, adereços de estúdio, animais empalhados.

O impulso para a fotografia já está escrito no mundo das coisas. Tudo está pronto – pessoas e coisas – para ser visto. A criança também está pronta para repetir o que seu duplo acaba de sussurrar-lhe ao ouvido: “as pessoas também são como nós, são como coisas” (CADAVA, 1992, p. 110). Por isso, tanto faz, para Benjamin, se falamos do pequeno Hans em Berlim, do pequeno Franz em Praga, ou do pequeno Juan, em Arequipa. A semelhança entre eles é possível porque o que se produz aí, por ocasião do nascimento de si como outro, são autorretratos da própria autoestranheza. Muitas décadas depois, em *A Câmara Clara*, Barthes chegará à mesma conclusão: “a Fotografia é o aparecimento do eu próprio como outro” (BARTHES, 1979, p. 28).

³ Recorde-se Nietzsche: “que delícia para alguém possuir outras orelhas por trás de suas orelhas – para um velho psicólogo e flauteador de ratos como eu, que torna audível precisamente aquilo que gostaria de permanecer silencioso” (NIETZSCHE, 1972, p. 21).

Benjamin vê a cena do retrato burguês como um lugar de sacrifício de si no altar das mercadorias. Que poderia ter pensado diante da vertigem de assimilações que a fotografia de Alejos coloca em jogo? Pois o pequeno cão não apenas disputa com a criança a postura ereta, como ocupa, para todos os efeitos, o “lugar do pai” – dispõe de cadeira, bengala e gravata elegante. O menino não seria mais homem que esse cachorro menos cão. A máquina antropológica – o trânsito entre gente e bicho – tanto distingue o inumano no interior do humano quanto antropomorfiza o animal. O cão, “animal edipiano por excelência”, como nos ensinam Deleuze e Guattari (1977, p. 23) mostra-se aqui em toda a sua desenvoltura: em pé, para horror do cão investigador de Kafka. Pois é do encontro traumático com a trupe de cães dançarinos que decorre a série interminável de perguntas das quais o personagem jamais se libertará: “faziam o mais ridículo e o mais indecente: caminhavam erguidos sobre as patas traseiras” – “Horror! Desnudavam-se e levavam desaforadamente à vista sua nudez”. O protagonista, que nessa época ainda era um jovem cachorrinho, logo se dá conta que diante desse comportamento de seus co-específicos “a própria existência estava em jogo” (KAFKA, s/d, p. 184) As dúvidas que o assaltam, as perguntas cuja resposta busca incansavelmente – sobre a origem dos alimentos e o desejo dos cachorros voadores, por exemplo – acabam por exauri-lo.

O que há de tão traumático nessa experiência, se não a descoberta que o próprio cão, como espécie, não dispõe de uma explicação para si mesmo? Atormentado pela suspeita de uma existência sem fundamento, o cão kafkiano não se permite pensar que só se é cão na dependência de um extra-cão impossível ser nomeado e que permanece invisível. Nessa condição, questões fundamentais como a da proveniência da comida são virtualmente insolúveis. Já houve quem comparasse o cão-investigador de Kafka a Sócrates – e não faltou quem o situasse na modernidade, metáfora da condição humana depois de Kant, sem Deus e à mercê da história – uma vida triste e ridiculamente domesticada como a dos crocodilos de Grandville. Mas nenhuma dessas analogias mergulha no canino propriamente dito, confronta-se com o vazio da canicidade.

E se os cães que dançam sobre dois pés, diante do pequeno cão investigador, assim como esse outro que se empertiga, de gravata e bengala, assombrando o menino peruano, tivessem descoberto toda a verdade? Quem sabe não sejam esses os verdadeiros cães? Os cães originais, descendentes diretos do grande cão

em pé, do Aberra Cão? Não podemos descartar essa hipótese, pois as descendências caninas se fazem por caminhos tortos. Levinas sugeriu que o cão Bob que festejava o retorno dos prisioneiros depois das humilhações e sofrimentos de um dia de trabalhos forçados na Alemanha nazista descendia dos cães silenciosos que assistiram a fuga dos hebreus do Egito (LEVINAS, 2004, p. 184). Na cultura dos nativos Tlingit, do Alasca, o criador de tudo e todos é o Corvo. Ele fez a humanidade, depois roubou o Sol, fez o vento Sul e o vento Norte, fez todas as diferentes “raças”, que são seres humanos como os Tlingit, mas fez suas línguas diferentes. Então fez o cachorro, que de início também era um ser humano e fazia tudo que o Corvo queria. Mas o cachorro era muito rápido, então o corvo segurou-o pelo pescoço e o forçou para baixo, dizendo: “Você não passa de um cachorro. Você deve ter quatro patas” (SWANTON, 1909, p. 20).

Assim como no conto de Kafka, o bipedalismo dos cachorros aparece nessa narrativa como fonte de ansiedade. Afinal o que é impróprio à condição canina – andar de duas patas – dá-se a ver como incerteza a respeito do caráter exclusivo da humanidade. Não é possível explorar aqui todas as implicações do bipedalismo canino, mas gostaria ainda de lembrar-lhes que nas narrativas relacionadas à origem humana dos cães, sua constituição como seres falantes é ainda mais frequente que sua habilidade para andar sobre dois pés. Os folcloristas e etnógrafos recolheram histórias desse tipo em todos os continentes. Na maioria delas, a mudez canina é resultado de algum tipo de punição. Não surpreende, portanto, que tão comumente se diga hoje de um cachorro particularmente “expressivo” que ele “só falta falar”. Em uma dessas narrativas, da cultura Bulu, dos Camarões, os cachorros não foram emudecidos em virtude de algum castigo, mas evitam falar a todo custo, pois sempre que se escuta um cachorro falar, o ouvinte morre de maneira fulminante (LEACH, 1961, p. 211).

O que parece haver em comum nessas narrativas é que os cães tiveram que ser ensinados a manter-se em seu lugar, pois pelo mesmo conjunto de qualidades que são usualmente valorizados, colocam em risco nosso próprio estatuto de humanos. Não se trata de sustentar uma canicidade universal, nem de decidir se a ansiedade de diversas culturas em torno da quase humanidade dos cães decorre mais da ocidentalidade de etnógrafos e folcloristas do que de um traço filogenético que remontaria, digamos, ao neolítico. O que se procura sugerir aqui, apenas, é que o estatuto ambíguo do cachorro nos permite observar melhor os aspectos

retóricos e estéticos da dimensão antropogênica do dispositivo fotográfico.

Consideremos esse retrato do jovem Kafka com um cão (**Figura 6**). O animal certamente não pertence à categoria dos cães bons de pose, dos cães imóveis, como seu colega no quadro de Velasquez. Ele moveu sua cabeça no exato momento da exposição. Algo chamou sua atenção. Seus dentes, à mostra, tornaram-se uma fonte luminosa, um rastro de luz, pois a cabeça do cão moveu-se da direita para esquerda, na direção da câmera. O retrato é conhecido como “Kafka, estudante universitário”. Impossível olhar para ele sem pensar naqueles estudantes infatigáveis que Kafka descreveu tantas vezes: nunca dormiam – pelo menos não antes de concluírem seus intermináveis estudos (BENJAMIN, 1985, p. 160-162).



Figura 6. Kafka, estudante universitário, 1913.

O estudante Kafka está quieto, os olhos bem abertos, e há quem veja nele o esboço de um sorriso. Mas o *punctum* incontornável da imagem é a mão que envolve a orelha do cachorro. Não há nenhuma tensão ali, logo seu objetivo não é mantê-lo olhando para onde “deveria”. Procurava apenas acalmá-lo para diminuir sua agitação? Mas está longe de ser o puxão de orelha com que se repreende uma criança ou um anão – pois crianças e anões, estes últimos em virtude de sua provável condição de “ajudantes”, são tão infatigáveis como os estudantes.⁴ O que parece evidente, nesse

⁴ O caráter infatigável dos “ajudantes” foi ressaltado por Benjamin, em seu ensaio sobre Kafka. A infatigabilidade dos anões, por sua vez, é notória.

caso, é que Kafka evita as regras clássicas do retrato canino. Não retém o cão pela guia, nem repousa a mão sobre sua cabeça para assegurar e exibir a distância que os separa. À primeira vista, esse retrato não tem nada de incomum, mas ele nos inquieta tanto como aquele do menino em Arequipa. Em um breve comentário sobre essa imagem, Jean-Christophe Bailly, escreveu:

Observando atentamente, parece que Kafka retém em sua mão, sem apertá-la realmente, a orelha direita do cachorro. Entre esse gesto e o sorriso do jovem há como um caminho, um *ductus* de energia: aqui tudo levantou os olhos e tudo se mantém na retaguarda. Há nesse retrato uma potência que se mantém em reserva, como se uma inesgotável pilha de presença se recarregasse ali sem fim, e eu creio (certamente não é Kafka que queria dizê-lo a mim) que o cachorro e a mão na orelha do cachorro estão ali por alguma razão (BAILLY, 2014, p. 58).

Talvez tenha sido nesse dia que o cão lhe revelou suas infatigáveis pesquisas. Talvez tenha sido o próprio Kafka quem o salvou da morte por inanição. Mas tudo isso é bastante improvável. Mas pode ser que tenha ocorrido ao futuro escritor a mesma pergunta que se fez Benjamin em um programa radiofônico de 1930: “Não é um insulto para os cachorros que as únicas histórias a respeito deles são contadas com o objetivo de provar alguma coisa?” (BENJAMIN, 2014, p. 183). O lampejo de narrativa poderia então ter passado pela mente do estudante: um cão, estudante como ele, ou até mais que ele. Incapaz porém de entender-se com a própria imagem, incapaz de esperar por seu advento. Mas a explicação mais provável do gesto de Kafka é de ordem tátil, a sensação gostosa de uma orelha peluda e macia, a resiliência da cartilagem ou seu movimento divertido. Kafka brinca com a orelha desse cão como um membro da ninhada mordiscaria a orelha de um de seus irmãos. Talvez isso e “todavia, não” – retorquiria Heidegger.

Não há cão que não pose – não há pose que não cão.

Os cães que habitam o texto do Heidegger são particularmente infatigáveis. Apesar da longa tradição que vê no cachorro um companheiro da Melancolia (tal como o retrata Dürer, por exemplo), os cachorros de Heidegger nunca estão quietos: sobem as escadas aos saltos, mordem o ar como se procurassem alcançar insetos imaginários, escondem-se debaixo da mesa. É inegável que eles vivem conosco – admite o filósofo –, mas nós não “vivemos” com eles (HEIDEGGER, 2015, p. 169). Heidegger quer manter sua mantilha longe da

máquina antropológica. Sonha com a depuração de seu funcionamento, pois um pequeno *bassê* chamado *Dasein* seria impensável.⁵ Os cães de Heidegger nunca param quietos pois o filósofo sabe que a máquina não se alimenta apenas das respostas adaptativas que fizeram dessa espécie a queridinha da humanidade, mas depende fundamentalmente de sua capacidade de posar.

Arrisco dizer que não há outro animal para quem a pose importe tanto como para os cães. Na sua habilidade de posar, o aparecer canino antecipa a fotografia. Ela própria, como disse Barthes, simultaneamente expressão infatigável do Real” (BARTHES, 1979, p. 13) e “pose”, porque essa “não é uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma ‘intenção’ de leitura” (BARTHES, 1979, p. 111). A linhagem dos cachorros bons de pose, inaugurada nesse texto pelo cão anônimo de Velasquez, teve grandes expoentes. No século XIX, a cadela de Walter Scott é considerada por muitos a primeira celebridade canina. Chamava-se Maida e conta-se que era tão frequentemente requisitada a posar ao lado dono que passou a esconder-se toda vez que via alguém tirar um lápis ou um pincel da bolsa (CRASKE; FEEKE, 2000, p. 45). Maida morreu em 1824, mesmo ano em que Nicéphore Niépce, na França, realizava seus primeiros experimentos bem-sucedidos para fixar a imagem formada no interior de uma câmera escura. Escapou por pouco de ser fotografada.

No século XX, a performance de Man Ray como cão-de-pose é, a meu ver, insuperável. Man Ray, nesse caso, é o weimaraner do fotógrafo e videomaker William Wegman. Ao longo dos anos 1970, Man Ray protagonizou diversos vídeos – entre esses, um em que seu amo o ensina a soletrar (WEGMAN, 1972). Mas neles há quase sempre uma anedota que restitui a condição canina ao cão no final da sequência: ou Man Ray lambe afetuosamente o dono após a lição e tem seu erro perdoado; ou somos apresentados à bolinha de tênis que, fora de quadro, comandava os movimentos sincronizados de dois cachorros. Nas fotografias, no entanto, tudo é reduzido à pose. Na rigidez da pose, cada imagem torna-se um comentário e um enigma acerca da relação entre a fotogenia dos cães e a antropogenia da fotografia. Em *Contemplando o busto de Man Ray*, de 1972, o cão volta-se *reflexivamente* para uma miniatura de seu próprio busto (**Figura 7**). Somos lançados em uma espiral cuja descrição é



Figura 7. William Wegman. *Contemplando o busto de Man Ray*, 1978. Fonte: Man Ray Portfolio (wegmanworld).

peculiarmente complexa, pois não apenas o duplo encenado antecipa a duplicação fotográfica, como a reflexividade canina, aludindo à reflexividade humana, expõe a íntima interdependência de ambas.

As dobras não se esgotam aí, pois nesse momento nos damos conta que o cachorro, cujo nome homenageia um dos mais célebres fotógrafos da *avant-garde* modernista e que, por si só, mereceria um busto, chama-se ele próprio Homem (*Man*).⁶ E, como tal, igualmente merecedor do pedestal que lhe serve de assento. Se por um átimo de segundo nossa vigilância epistemológica cochila e cessamos de buscar discernir, como em toda fotografia, “real” e “representação”, eis que o cachorrinho sobre a mesa está agora contemplando sua versão monumental.

Mas o conjunto de referências e alusões nessa foto não se restringe à cena fotografada. Remetem, como se sabe, à famosa pintura de Rembrandt em que Aristóteles contempla o busto de Homero, de 1653. (**Figura 8**). O quadro foi pintado por encomenda de um rico patrono italiano quando o pintor holandês, apesar de toda fama, estava oficialmente falido. Por essa razão, sugerem os comentadores, Rembrandt

⁵ Para uma discussão sobre a relação entre o animal e o *Dasein*, ver AGAMBEN, 2004, p. 63-70.

⁶ Em uma entrevista na TV, Wegman conta que quando Man Ray (o artista) morreu, em 1976, ele recebeu muitos votos de condolências (LETTERMAN). Quando Man Ray (o cão) morreu, em 1982, o *Village Voice*, estampou seu retrato na capa e elegeu-o “Man of the Year” (HEMPEL, 1987).

personificou em Aristóteles alguns de seus próprios dilemas. A mão esquerda do filósofo, ornada com um reluzente anel, toca o rico colar que lhe foi presenteado por seu pupilo, o imperador Alexandre; a direita, no entanto, repousa sobre o busto de Homero, que era pobre e cego, mas alcançou a imortalidade. Rembrandt e Aristóteles estariam ambos a se perguntar sobre o destino de suas obras e de seu legado.



Figura 8. Rembrandt. Aristóteles com um busto de Homero, 1653. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

O percurso realizado até aqui nos permite agora refletir acerca dessa pintura de modo menos ortodoxo. Pois, observando-se bem, não é sobre o busto de Homero que repousa a mão de Aristóteles, mas precisamente sobre sua cabeça. Aristóteles, o filósofo da especiação, o observador arguto da natureza, motor imóvel da máquina antropológica, primeiro pensador a distinguir o humano no interior do animal, conferindo-lhe voz e razão, estaria ele tomando Homero por um cão?

No conto “O Imortal”, de Borges, “Marco Flamínio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma”, busca obstinadamente a “Cidade dos Imortais”. Depois de atravessar regiões bárbaras e cruzar desertos, ver seus soldados desertarem e errar por dias sem encontrar água, finalmente a vê. Fora de seus muros, homens de pele cinzenta, barba desleixada e nus emergem

de buracos na areia. Esses “trogloditas” eram “como cães”. Um deles acompanha Marco Flamínio até a entrada da cidade que, apesar de suntuosa, estava desabitada. Mais tarde, reencontra-o debruçado sobre a areia, desenhando e apagando traços sem sentido, pois sua tribo não conhecia a palavra falada e menos ainda, escrita. Por dias, Marco Flamínio tentou em vão ensinar o homem a reconhecer ou repetir palavras. A humildade e a miséria do troglodita trouxeram à memória de Marco Flamínio a imagem de Argos, e velho cão da Odisseia, e assim passou a chamar-lhe. Passaram-se anos até que fossem despertados por uma manhã de chuva no deserto. Em êxtase, encharcado pela água, o homem-cão, repentinamente, chora e fala: “Argos, cão de Ulisses!” O tribuno, surpreso, pergunta-lhe o que aquele pobre homem sabia da Odisseia. “Muito pouco. Já se terão passado mil anos desde que a inventei”. Marco Flamínio então descobre que os trogloditas eram os Imortais, que haviam erigido a cidade e depois a abandonado para viver em covas. O troglodita que o seguiu como o cão de Ulisses era o próprio Homero. Marco Flamínio chega a uma inelutável conclusão:

Homero compôs a Odisseia; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a Odisseia. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens (BORGES, 1996, p. 20).

Giorgio Agamben constatou que a “máquina antropológica do humanismo” é um “dispositivo irônico” que “atesta a ausência de uma natureza própria ao *homo*”, mantendo-o suspenso “entre uma natureza celestial e uma terrena, entre animal e humano – e, portanto, sendo sempre mais e menos que si mesmo” (AGAMBEN, 2004, p. 29). Tanto na pintura de Rembrandt como no conto de Borges, a imortalidade fez de Homero um cachorro. No “dispositivo irônico” de Wegman, Man Ray contempla a própria imortalidade, ou a de seu homônimo, em pura forma canina. A cinomorfose humana, como a do soldado americano que conquista a Sicília, e a antropomorfose canina, como a reflexividade do weimaraner Man Ray, são figurações do aparecer irônico da antropogênese fotográfica, pois a máquina antropológica coloca-se em movimento cada vez que alguém posa diante da lente. Eis a lição que aprendemos com um menino peruano no estúdio de Alejos, em Arequipa: a fotografia é a melhor amiga do Homem. A fotografia é um cão empalhado.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- BAILLY, Jean-Christophe. *El Animal como pensamiento*. Santiago: Metales Pesados, 2014.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Radio Benjamin*. London: Verso, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. “O Imortal”. In: *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1996.
- CADAVA, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- CRASKE, Matthew; FEEKE, Stephen. *Hounds in Leash. The Dog in 18th and 19th Century Sculpture*. Leeds: Henry Moore Foundation, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Os Conceitos fundamentais da Metafísica: Mundo – Finitude – Solidão*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- HEMPEL, Amy. “William Wegman; the artist and his dog”. *The New York Times Magazine* (New York), 29/11/1987. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1987/11/29/magazine/william-wegman-the-artist-and-his-dog.html?pagewanted=all>>. Acesso em: 21 maio 2017.
- HESSE, Herman. *The Fairy Tales of Hermann Hesse*. Londres: Bantam Books, 1995.
- KAFKA, Franz. “Investigações de um cachorro”. In: *A Muralha da China*. São Paulo: Exposição do Livro, s/d.
- LEACH, Maria. *God had a dog: folklore of the dog*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1961.
- LETTERMAN, David. “William Wegman and his dog Man-Ray on David Letterman” (David Letterman Show). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6gsrIGeS_qQ>. Acesso em: 21 maio 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- LEVINAS, Emmanuel. “Nombre de un perro, o el derecho natural”. In: *Difícil Libertad*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.
- MORTON, Stephen. “Troubling Resemblances, Anthropological Machines and the fear of wild animals: Following Derrida after Agamben”. In: TURNER, Lynn. *The Animal Question in Deconstruction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of the idols*. Middlesex: Penguin Books, 1972.
- STRATTON-PRUITT, Suzanne L. “Introduction” in: *Velasquez’s Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SWANTON, John R. Tlingit Myths and Texts. *Bureau of American Ethnology Bulletin*, n. 39, 1909. Disponível em: <<http://sacred-texts.com/nam/nw/tmt/tmt005.htm>>.
- WEGMAN, William. *William Wegman Short Films* [1972]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9xYxxcqbPeU>>. Acesso em: 21 maio 2017.

Autor/Author:

MAURICIO LISSOVSKY m@lissovsky.com

- Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação, professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ, onde leciona Roteiro para Cinema e TV e Teoria Visual. Coordenador da Área de Comunicação e Informação, da CAPES/MEC. É membro do *Advisory Board* do *Centre for Iberian and Latin-American Visual Studies* da Universidade de Londres e consultor do Programa de MFA em Roteiro da CAPES/Fulbright. Autor de dezenas de ensaios, publicados no Brasil e no exterior, e livros sobre fotografia e cultura visual. Entre seus livros, estão *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (1988), *Colunas da Educação* (1994), *A Máquina de Esperar* (2009), *Refúgio do Olhar* (2013) e *Pausas do Destino* (2014).
- Historian, writer and screenwriter. PhD in Communication, Associate Professor at the School of Communication /UFRJ, where he teaches Screenplay for Cinema and TV and Visual Theory. Coordinator of the Communication and Information Area, CAPES/MEC. Member of the Advisory Board of the Center for Iberian and Latin American Visual Studies of the Birkbeck College, University of London and a consultant to the MFA Program in Screenwriting CAPES/Fulbright. Amonghis books are *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr* (1988), *Colunas da Educação* (1994), *A Máquina de Esperar* (2009), *Refúgio do Olhar* (2013) e *Pausas do Destino* (2014).