

O ANIMAL COMO IMAGEM ESPECULAR: DE BUCK AO RATO MICKEY
THE ANIMAL AS SPECULAR IMAGE: FROM BUCK TO MICKEY MOUSE

João Guilherme Dayrell¹
 Mestre em Estudos Literários – Literatura Comparada
 Universidade Federal de Minas Gerais
 (chicodms@gmail.com)

RESUMO: O artigo visa estabelecer uma análise da relação homem-animal na obra *O chamado selvagem*, de Jack London, a partir dos três estádios postulados por Gilles Deleuze, quais sejam: o animal como imagem narcísica, o animal-máquina, serial, e o devir-animal. Atenta-se para o destaque das situações extremas, como temos na guerra – que no texto de London se materializam na experiência do cão – e a intensificação do primeiro estágio da tripartição deleuziana deflagrado nos filmes do rato Mickey, coadunando-se, por fim, à definição debordiana de Sociedade do Espetáculo.

Palavras-chave: Animal; Sensível; O chamado selvagem; Rato Mickey.

ABSTRACT: The article aims at establishing an analysis about the relationship Man-animal in “The Call of the Wild” , written by Jack London, according to the three stages defended by Gilles Deleuze: The animal as a narcissistic image, animal-machine figure, serial, and the devir-animal. Attention is called to the highlight of extreme situations, similar to those we have in a War -that in London’s text , are materialized in the experience of a dog –, and the intensification of the first stage of the deleuzian’s tripartite, triggered in Mickey Mouse films, consistent across the Debordian’s definition of Society of the Spectacle.

Keywords: Animal. Sensitive; The call of the wild; Mickey Mouse.

De tanto olhar as grades seu olhar
 esmoreceu e nada mais aferra.
 Como se houvesse só grades na terra:
 Grades, apenas grades para olhar.

A onda andante e flexível do seu vulto
 em círculos concêntricos decresce,
 dança de força em torno a um ponto oculto
 no qual um grande impulso se arrefece.

De vez em quando o fecho da pupila
 se abre em silêncio. Uma imagem, então,
 na tensa paz dos músculos se instila
 para morrer no coração.

Rainer Maria Rilke

¹ Bolsista da FAPEMIG – Fundação de amparo à pesquisa do estado de Minas Gerais.

I. Adotemos a cronologia: da tripartição postulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) concernente às relações entre homens e animais, preferimos, ainda que circunstancialmente, o primeiro estágio. É nele que se encontram “os animais individuados, familiares familiares, sentimentais, os animais edipianos, de historinha, ‘meu’ gato, ‘meu’ cachorro” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 2), é justamente nele que vemos – ou acreditamos poder ver – a nós mesmos, ou a contrapartida pressuposta pelos olhos que neste espelho se reconhecem, se confortam. De tal maneira, regrediríamos, seríamos arrastados para “uma contemplação narcísica, e a psicanálise só compreende esses animais para melhor descobrir, por trás deles, a imagem de um papai, de uma mamãe, de um irmãozinho” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 2). É nesta mesma imagem especular que se reflete o cão Buck, personagem central do romance *O chamado selvagem*², de Jack London, publicado em 1903. Ou assim se configura sua imagem quando dentro da história, ou melhor, no enceto da narrativa.

E o que seria, aqui, este reflexo supostamente totalizante? Um narrador em terceira pessoa, onisciente, que em sua ubiquidade traça o perfil psicológico do cão, e só pode fazê-lo a partir da humanização irrestrita do animal. Mas percebemos que estamos em uma espécie de regresso, ou em uma caminhada para algum lugar: o primeiro capítulo do texto se intitula “Volta ao primitivo”, nos avisando, então, que há algo a ser consumido, alguma despesa; há, por fim, um caráter escatológico. Buck, que é tido como “rei de todas as criaturas no sítio do juiz Miller, inclusive as humanas” (LONDON, 2007, p. 8), leva a vida de “um bastardo aristocrata” (LONDON, 2007, p. 9), até que Manuel, funcionário do sítio em que morava, para sanar dívidas adquiridas na loteria chinesa, o vende ilegalmente. Daí iniciamos o percurso anunciado: o tal regresso ao selvagem não se dá senão por vias postuladas através do que se entende correntemente como selvagem: a barbárie deliberada em oposição à cultura, já que a última, é preciso notar, Buck possuía, como vemos:

Sendo um cão civilizado, aliás, precariamente civilizado, nada sabia, por experiência própria, de armadilhas, e só por instinto podia temê-

² LONDON, 2007. Obra publicada em 1903. Tivemos acesso à edição que destacamos, na qual vale ressaltar a tradução e adaptação de Clarice Lispector.

las [...] Nas terras do Sul, onde imperava a lei do amor e da camaradagem, sempre respeitara os direitos do próximo e os sentimentos pessoais das criaturas. Já nas terras do Norte, sob a lei do porrete e da dentada, de nada adiantavam os princípios morais, e quem os respeitasse jamais conseguiria prosperar. (LONDON, 2007, p. 24-27)

O segundo capítulo, intitulado “A lei do porrete e da dentada”, narra de modo explícito e violento as ininterruptas sessões de tortura que o animal sofre desde que é colocado, por um estranho, em um trem até Seattle, até todas as outras viagens – em que Buck cambia correntemente nas mãos de diversos donos – empreendidas pelo cão rumo ao Alaska. Notamos, ainda, que toda a violência se dá, sobretudo, em prol do adestramento do animal, ou seja, para que o mesmo se torne dócil ao poder que lhe é instituído. De tal maneira, somos impulsionados a postular nossa análise do texto e da personagem – justamente em função da última ser concebida como um ser humano –, em primeiro momento, em parâmetros que investigam as condições da existência humana. Porém, atentamos que tais instrumentos vão se metamorfoseando ao passo que o próprio texto nos defronta com os limites da convivência homem-animal.

O abrupto corte na vida de Buck, saindo, a partir de uma negociação ilegal, de um sítio familiar – onde imperava – a uma viagem desconhecida, promove um rasgo na história, que desagrega o texto e destaca o contexto: citando e excitando (COMPAGNON, 2007) a corrida do ouro que desenrolava pelos Estados Unidos após os primeiros rumores de que haviam sido encontradas jazidas no Alaska, que fora, por sua vez, comprado do império russo no ano de 1867. Entre os anos de 1880 e 1890, o garimpo estava em vias de se extinguir no estado da Califórnia, onde Buck vivia, levando ao auge a corrida do ouro nas novas terras americanas no ano de 1896. Neste momento, portanto, verificamos uma máquina estatal ligada à economia de mercado empenhada em abarcar todo o novo território em busca do desenvolvimento desta própria máquina. Os cães, no caso, teriam papel fundamental no processo de colonização, e é nesta busca que Buck se vê inserido e na qual começa a experimentar as situações mais extremas de fome, frio e agressões. Como bem diz o texto, o cão, diante das novas experiências, “aguça seus sentidos” (LONDON, p. 24, 2007). Em uma das várias descrições nas quais

deflagramos o tratamento à base do porrete que Buck desfruta na caminhada ao Alaska, temos:

[...] os músculos do seu corpo se contraíram espasmódica e instintivamente. Os pêlos do pescoço e dos ombros se eriçaram. De repente, com uma rosnadela feroz, saltou para a claridade do dia, enquanto a neve voava em torno, numa nuvem de luz. Antes de ficar em pé, viu num relance, à sua frente, o acampamento branco, e soube onde se encontrava” (LONDON, 2007, p. 25)

Todavia, sabemos que a contrapartida dos sentidos extremamente estimulados – no caso, constantemente expostos aos seus próprios limites, aos infinitos choques – não é o florescimento de uma sensibilidade, entretanto, sim, a sua expropriação, ou seja, sua anulação. Para Susan Buck-Morss, é inerente aos sentidos que eles mantenham algo de não civilizável, “um núcleo de resistência à domesticação cultural” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14). Tal condição seria proveniente da necessidade irremediável de que as sensações sirvam aos imperativos instintivos – como calor, alimentação, segurança e sociabilidade –, tornando-se indispensáveis à preservação “tanto do indivíduo como do grupo social” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14). Todavia, a partir da intervenção dos dispositivos tecnológicos – como temos na guerra – o “aparato sensorial humano” é exposto “a choques físicos que têm seu correspondente em choques psíquicos”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 14) Portanto, a forma de domesticação que se mostra mais eficaz é a que justamente tenta expropriar o máximo possível do “não civilizável” para que ele se torne dócil. Tal expropriação se dá, sobretudo, a partir do movimento que permite que os estímulos das “percepções que antes suscitavam reflexos conscientes” deságuem em “fonte de impulsos de choques dos quais a consciência se deve esquivar”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 14) A defesa citada, então, polariza a consciência mais na matéria – já que se torna, para Buck, impossível responder a todos os choques a que está exposto, que será mostrado ainda mais adiante – que na memória, reduzindo a experiência.

Na vida moderna – lembrando que os grandes centros urbanos começam a se delinear no século XIX, assim como o rápido desenvolvimento tecnológico e, junto com ele, os aparatos de guerra – esta configuração do sensível, que parte de experiências extremas, se torna uma espécie de norma. Walter Benjamin, em muitos

dos seus artigos, se propôs a evidenciar, como retoma Buck-Morss, que “em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência da experiência” (BUCK-MORSS, 2004, p. 22), o que torna a vivência moderna uma espécie de guerra internalizada. Destarte, para a autora, o melhor lugar onde poderíamos ver a contrapartida de um sensível exposto ao choque seria no cinema. Nele – ou através dele, da câmera, ou melhor, da máquina – o olho chega onde jamais poderia, assiste a cabeças cortadas e à fantasmagoria de pessoas que não estão mais lá, às mais eróticas provocações e aos mais absurdos atos de violência “e não fazemos nada. Corta-se a continuidade entre ação e cognição” (BUCK-MORSS, 2010, p. 30). Assim, temos uma “neutralização da sensação, um entorpecimento do sistema nervoso que é equivalente a uma anestesia corpórea”. (BUCK-MORSS, 2010, p. 30) A questão nos parece que se debruça, sobretudo, a uma espécie de mediação do sensível pelo aparato tecnológico – tão comum na guerra –, tendo em vista que chamamos de sensível as imagens que se formam precisamente entre a matéria e a memória³. A tecnologia faria nada mais que tornar mais aguda a polarização inerente ao sensível: de um lado, temos no homem moderno a fascinação “narcisista do controle total” (BUCK-MORSS, 1996, p. 14), o que apenas intensifica, na outra ponta, a absurda fantasmagoria desta imagem do ego intacto que se reflete no espelho⁴, a fratura radical, ou seja, o caráter explícito de sua ilusão, de sua descontinuidade, por ser, enfim, uma imagem. Voltaremos à questão do cinema posteriormente.

II. À medida que o processo de constante agressão de Buck continua – já que o cão é espancado insistentemente para continuar o trabalho, levando os trens em infundáveis viagens pelo gelo do Alaska – sua bestialidade, todavia, se solidifica,

³ COCCIA, 2010, p. 20. Diferentemente de Henri Bergson, que postulava a nossa cognição como algo que se dava no sujeito, Emanuele Coccia a enuncia como imagens que saltam entre o sujeito e o objeto. Diz o filósofo: “A experiência, a percepção, não se torna possível através da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contigüidade (*per continuationem suam cum videntem*). Esse espaço não é um vazio. Sempre é um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgãos perceptivos. Há percepções apenas porque há *metaxus*. O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui natureza intermediária.”

⁴ *Ibidem*, p. 23-24. Diz o autor: “No fundo, o *cogito do espelho* é: não estou mais onde existo nem onde penso. O sensível se define por uma dupla exterioridade: uma exterioridade em relação aos corpos, já que se gera fora de si, e uma exterioridade em relação às almas, na medida em que as imagens existem antes de entrar nos olhos de um sujeito que observa um espelho.”

como se o traço indomável do sensível se aprofundasse, se tornasse ainda mais vigoroso. Vendo sua amiga, a cadela Dolly, enlouquecer, ou travando uma briga com Spitzer – o cão dominante –, Buck experimenta um determinado momento de transe. Citamos a passagem:

Há um momento de êxtase que marca o ponto mais alto e incedível da vida. É um paradoxo que esse momento chegue exatamente quando nos sentimos mais vivos, embora inteiramente inconscientes de que estejamos vivos. Esse momento é conhecido dos artistas. E também do soldado que, enlouquecido pela guerra, mesmo num campo cercado, se nega a render-se. E chegava agora a Buck que, correndo à frente da matilha, repetia o antigo uivo dos lobos, e procurava alcançar o alimento vivo que fugia rapidamente diante dele, sob a claridade do luar. Buck estava atingindo as profundidades de sua própria natureza, as próprias partes dessa natureza que transcendiam a si mesmo, pois vinham do antigo Tempo. Eram momentos de pura exaltação, em que se sentia dominado pelo poderoso impulso da vida (LONDON, 2007, p. 42).

De um cão que sentia vergonha ao conhecer a neve ao que vence Spitz numa violenta briga e assume a liderança do grupo, algo deste Tempo começa a retornar, o que quer dizer também que a civilização – imposta através da barbárie – produz, desta vez, um não civilizável ainda mais robusto. Assim, no texto de London, o que volta – este não-civilizável – é algo inominável, como a imagem fantasmagórica conhecida pelos artistas, pelos soldados que experimentam a guerra e pelo cão: seu regresso, no entanto, a mantém inefável, anterior à classificação, ao conceito. Uma imagem expropriada na qual se revela algo desconhecido. No momento em que Buck continua a ser castigado, desta vez, por François, que resolve, todavia, retorná-lo à posição de líder da matilha, o texto nos relata a reação de Buck: “Buck riu, como riam os cães” (LONDON, 2007, p. 47). A repetição do significante – rir com riam os cães, mas como riam os cães? – corrobora a indefinição, ou seja, resulta no seu esvaziamento, postulando o significante enquanto medialidade e trazendo, por fim, a sua repetição não como retorno do idêntico, mas como possibilidade de alguma coisa, imensurável, onde da identidade saltamos para a alteridade (DELEUZE, 2005). Eis a porta pela qual entra o outro, uma fresta aberta pelo – e para – o desconhecido na qual, no específico caso, a besta primitiva com seu rosto disforme parece insurgir sempre – ainda que, neste momento, vagorosamente – de maneira tão singular quanto indefinida.

Mas esta imagem indistinta que assalta o cão, na medida em que ele retorna a uma suposta animalidade, é aprisionada pelo poder. Trata-se de um chamado selvagem interessante a um poder soberano que deseja produzir determinada docilidade neste corpo ao restituí-lo o animal – lembrando que Buck é completamente humanizado no texto, e sua volta tratada como um regresso ao primitivo. Tal estratégia deflagra momento no qual entram em ação os mecanismos caracterizados, no caso, pela confluência entre *tanato* e *biopolítica*, ou seja: o encontro entre o deixar viver e fazer morrer e o fazer viver e deixar morrer (FOUCAULT, 2005) se coadunam na mescla entre controle sobre o corpo individual – e na possibilidade de fazê-lo morrer – e na sua transformação em número para o estado, em massa, população, onde a morte não interessa, sendo posta, por sua vez, como abandono, e a vida, por fim, como peça na engrenagem do poder. Foucault já enunciava os manicômios – local da aplicação das lógicas de poder descritas – como local de ressurgimento da animalidade submissa ao Estado, onde ela deve manifestar-se não como a assunção pelo homem de sua animalidade, mas seu contrário: um regresso. Diz o filósofo:

A loucura tornou-se algo para ser visto: não mais um monstro no fundo de si mesmo, mas animal de estranhos mecanismos, bestialidade da qual o homem, há muito tempo, está abolido. [...] A livre animalidade da loucura só é dominada por essa domesticação cujo sentido não consiste em elevar o bestial até o humano, mas si em restituir o homem àquilo que ele pode ter de puramente animal. (FOUCAULT, 2005, p. 148)

É neste embate que se coloca a personagem Buck. Ao liderar o grupo de cães que carregam os trenós, por exemplo, o desempenho do grupo se eleva, chegando a percorrer noventa e quatro quilômetros sem pausas. Quando chega à cidade de Skaguay, o bando é salgado pelos moradores que não acreditam na façanha que aqueles cães acabam de realizar. Neste momento o texto constata a nova condição dos animais, dizendo: “levavam vida monótona, com a regularidade de uma máquina, um dia igual ao outro” (LONDON, 2007, p. 49). Destarte, é verificável que a imagem de Buck salta para o segundo nível conforme os estádios postulados por Deleuze. Trata-se aqui dos “animais com característica ou atributo, os animais de gênero, de classificação ou de Estado, tais como os grandes mitos divinos os tratam, para deles extrair séries ou estruturas, arquétipos ou modelos” (DELEUZE, 1995, p. 22).

Com a mesma intensidade que o cão continua a ser explorado seu corpo se converte na incapacidade de responder aos estímulos externos. Imerso neste modelo subserviente às necessidades econômicas de um Estado nacional, Buck e seu grupo percorrem mil e duzentos quilômetros em cinco meses, prova de imensa eficiência do poder quando anula a individualização dos corpos reagrupando-os em prol da eficácia da máquina capitalista⁵. Durante as viagens vários dos cães são sacrificados e imediatamente substituídos por outros. Entretanto, após a venda da matilha – desta série – para Hal, um jovem de pouco mais de vinte anos que viaja com sua irmã Mercedes e seu marido, Charles, a carga é dobrada e o número de cães drasticamente reduzido. Não obstante, o espancamento dos animais persiste até que o grupo chega ao acampamento de John Thorton. Aqui, Buck desiste do percurso, e ao se deitar mal consegue sentir as pancadas que o jovem Hal não cessa de lhe fornecer. O cão atinge seu estágio máximo de anestesia até que Thorton interrompe a tortura. Buck e seu novo dono, Thorton, assistem, doravante, os viajantes prosseguindo a excursão pelas gélidas terras e em poucos minutos afundarem numa cratera que se forma na fina camada de gelo.

No ápice da expropriação desta sensibilidade Buck ouve, novamente, o que o texto denomina de “chamado das profundezas”, que sempre se assemelhava ao uivo dos lobos que o cão, esporadicamente, escutava. Esta imagem de um desconhecido é, agora, recusada pelo cão em prol do amor que sente pelo seu novo dono, John Thorton. As imagens do animal se entrecruzam entre a docilidade edipiana, a máquina serial e o inaudito chamado, que associaríamos aqui ao que Deleuze postula como o devir-animal, o terceiro estágio das relações animal-homem. Durante estes entrelaços que passam a compor a imagem de Buck, o cão e seu novo dono decidem partir em busca de uma mina perdida, um lugar do qual pouco se ouviu falar, mas que nele se encontraria a maior quantidade de ouro de

⁵ BERGER, 2003, p. 18-19. É interessante atentar para a história das relações entre homens e animais observada por John Berger. O autor marca a ruptura realizada no século XIX, com Descartes. Citamos: “A ruptura teórica decisiva veio com Descartes. Este internalizou dentro do homem o dualismo implícito na relação humana com animais. Separando totalmente corpo e alma, ele submeteu o corpo a leis da física e mecânica, e como os animais não tinham alma o animal foi reduzido a um modelo de máquina. (...) Nos primeiros estágios da revolução industrial os animais eram usados como máquinas. Assim também o eram as crianças.”

todo o Alaska. A história perpassava o imaginário da sociedade, mas nenhum viajante havia voltado vivo para confirmar a veracidade dos rumores.

Ao estacionarem em um pequeno acampamento após terem encontrado algumas jazidas, Buck realiza algumas incursões mata adentro em busca do chamado que cada vez mais o atraía. Ao retornar de um desses passeios, no quais o cão experimenta graves transformações, Buck vê seu dono e os demais viajantes mortos, com flechas dos índios *yeehat* cravadas em seus corpos. O cão, como um raio, mata todos os indígenas, e logo após encontra uma alcateia com a qual se estranha, acabando, todavia, por estabelecer relações. O texto marca que após a morte de John Thorton, Buck não possuía mais laços com a civilização, e então, finalmente, o animal decide atender ao chamado selvagem.

Este é precisamente o momento no qual “termina a história de Buck” (LONDON, 2007, p. 97), onde a narrativa abandona a personagem e decreta o fim da história, restando apenas alguns comentários. O texto enuncia que os índios *yeehat* notaram uma mudança na coloração dos pêlos da alcateia que habitava as proximidades, proferindo relatos sobre caçadores que nunca retornam de um vale da região, sendo, posteriormente, encontrados com as gargantas perfuradas. Havia, segundo os indígenas, um cão nesta alcateia maior que os outros, que comandava o bando; os índios são proibidos de adentrarem o tal vale durante o verão, pois nele, a criatura, intitulada pelos próprios de Espírito Mau, costuma circundar. A imagem deste cão é a de um espírito, de um fantasma, ou seja, de um ser que não está mais onde está, de algo não contente consigo, em transformação, subsumido no tempo. É uma imagem que contagia, impregna a matilha na qual se coloca indefinindo-se, por sua vez, na imagem de cão, lobo ou espírito, ao se inserir no bando. Como dizia Deleuze e Guattari, “todo animal tem o seu anômalo”, mas, como Buck – aliás, não como Buck, mas como o Espírito Mau, que a narrativa paradoxalmente deixa de lado sem deixar de nos relatar –, um anormal entre a “matilha e o solitário, o contágio de massa e a aliança preferencial, o conjunto aleatório e a preferência predestinada” (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 26-27).

O texto de London abandona o nome e a personagem: não se trata mais de Buck, daquele que se coloca na história, pois a busca do cão deságua num dispêndio infinito do significado através da recusa à possibilidade de nomeação; o que temos, então, é uma imagem indistinta (FÉDIDA, 1996), um sopro de algo em

eterna potência, que agora abandona a história e passa a perambular pelo tempo, atingindo “uma oscilação irresoluta entre um ato de estranhar-se e um novo evento de sentido e que isso não se assemelha à suspensão do objeto no vazio semântico do emblema” (SCRAMIN, 2005, p. 172). Não mais a história, mas uma pré – próxima a *arké*, ou seja, a fonte – e uma pós-história, o sentido por vir, a imagem disforme do espírito que adquire contornos possíveis, por fazer.

A imagem do animal se fecha como o ouriço – que no seu fechar espeta e abre feridas, se abrindo também como uma ferida –, produzindo uma “resistência infinita da letra que o animal, em seu nome, todavia reclama”. (DERRIDA, 2003) De cão, Buck, animal – palavras – somos lançados à expressão indígena Espírito Mau, que o texto de London nos fornece somente após a história, quando se abandonou esta alteridade radical. Ali, marca-se, sobretudo, o retorno à palavra – que Derrida propunha como *animot* – que o texto já palpava: sorri como sorriem os cães, abre-se a referência da coisa – a palavra - como tal. A imagem, que Coccia definia não como um objeto, mas algo sobre um objeto, ou seja, capaz somente de trazer algo que não está mais lá, ou fazendo ausentar algo que ali estava – como no cinema – ressurgiu na figura do espírito, do fantasma, gerando ao animal de London a privação “dessa palavra que se chama nome”. (DERRIDA, 2002, p. 88)

Ou seja, falamos, sobretudo, de uma fratura, da assunção radical de uma impossibilidade que London nos traz de forma profícua a partir da geração deste estranho que temos ao final do texto. Mas as diferenças entre homens e animais, mesmo quando da impossibilidade mesma da nomeação dos últimos, tal qual nos alerta Jacques Derrida, são possíveis de serem estabelecidas. Tanto quanto é possível constatar as correspondências – os tão inexplicáveis entendimentos – entre nós e, especialmente, os cães. Jack London, ao construir sua narrativa, nos coloca outras diversas questões – que talvez pelos estudos da biologia e da etologia possam encontrar respostas mais contundentes. O que queremos dizer é que a completa humanização de Buck não se dá de modo fortuito: é secular a convivência entre os homens e estes amáveis animais que são os cachorros. Mas há uma nova condição da sensibilidade humana – e é para ela que manteremos os olhos voltados – que é preciso atentar, já que dela os animais são apenas vítimas.

III. Jacques Derrida, em *O animal que logo sou*, obra já citada por nós, marca a diferença óbvia – que, no entanto, muito o intriga – entre nós e os animais. A questão se volta sobre a vestimenta: os animais não usam roupas. Conforme o pensador nenhum animal jamais teria imaginado se vestir, mas não estariam nus justamente por serem nus, ou seja, estar nu nada mais é que sua – dos animais – condição primordial. Destarte, “o vestuário seria o próprio do homem, um dos ‘próprios’ do homem.” (DERRIDA, p. 17, 2002). Emanuele Coccia parece concordar com o enunciado de Derrida, afirmando que nem os deuses nem os animais usam roupas, tornando-as o próprio do humano: “o homem é o animal que aprendeu a se vestir” (COCCIA, p. 81, 2010), constata. Entretanto, Coccia confere um lugar especial às roupas em seu pensamento. Para o autor, a roupa como veículo de uma subjetividade seria justamente o máximo grau de habitação do indivíduo nas coisas, no mundo, ou seja, um se lançar em uma exterioridade: o que revela que é impossível separar o ego do mundo, tornando um paradoxo a relação com as vestimentas pela dissolução da lógica bífida subjetividade/exterioridade. Seriam elas – as roupas – uma espécie de segunda pele – diferentemente dos animais, que possuem pelagem –, objeto transformado em próprio que, todavia, radicalmente aliena a propriedade: ou seja, na roupa transformamos nosso meio de existência em imagens, imagens que pegamos deliberadamente do mundo lá fora e convertemos em nossas. Seria então a roupa – destarte, a imagem – responsável por nos diferenciar do animal, pois teríamos uma forma de vida, uma extimidade, que se dá a partir da moda. Voltaremos a este aspecto.

Em um determinado artigo, Giorgio Agamben – que é mestre de Coccia – profere que uma interessante definição para o homem, qual seja: “o homem é o animal que vai ao cinema” (AGAMBEN, 1995). Pensamos que os motivos que levam o filósofo italiano a articular tal conclusão sejam os mesmos que permitem que o autor corte e cole como epígrafe do capítulo intitulado “Umwelt”, do livro *The open: man and animal*, a seguinte frase de Jakob Von Uexkull: “No animal can enter to relation with na object as such”⁶. O ponto de Agamben é que o homem é o animal que se interessa pelas imagens postas enquanto tais. Diz o filósofo:

⁶ AGAMBEN, 2004. Infelizmente só tivemos acesso à tradução do texto para o inglês.

Os animais interessam-se bastante pelas imagens, mas na medida em que são enganados por elas. Podemos mostrar a um peixe a imagem de uma fêmea, ele irá ejetar o seu esperma; ou mostrar a um pássaro a imagem de outro pássaro para o capturar, e ele será enganado. Mas quando o animal se dá conta que se trata de uma imagem, desinteressa-se totalmente. Ora, o homem é um animal que se interessa pelas imagens uma vez que as tenha reconhecido enquanto tais (AGAMBEN, 2007, p. 1).

Agamben se mostra mais enfático, afirmando que os animais não se interessam pelas imagens enquanto elas mesmas, ou seja, enquanto medialidade pura: e sabemos aqui a importância que a questão dos “meios sem fim” possui no pensamento do filósofo. O problema parece ser o mesmo que perpassa as articulações de Coccia, pois para o último, a moda, a vestimenta, não seria nada além de imagens – da mesma maneira que toda a cognição e toda relação que temos com o mundo, como evidenciamos ao conceituar o que é chamado de sensível pelo autor. Mas há uma pequena diferença em relação ao pensamento de ambos, que constatamos na seguinte colocação de Coccia:

A humanidade não é o Outro da animalidade ou do biológico, mas o animal absoluto, a vida absolutamente sensível. Nenhum dos traços que caracterizam a vida humana está ausente na vida sensível dos outros animais: a distância é sempre e tão somente ao grau e não à natureza. O homem se tornou homem através do sensível: a vida se abriu à influência do sensível a ponto do homem poder se constituir como uma imagem. A superioridade humana é a força de se perder no sensível, de amá-lo a ponto de se tornar capaz de produzi-lo. O homem não é o animal racional, mas sim o animal que, além de receber imagens, também as desenha e produz (COCCIA, 2010, p. 60).

Então não haveria a cisão colocada por Agamben, mas antes um aprofundamento do amor que o homem destina às imagens: ele faz moda, transforma imagens em sua segunda pele. Mas resta a pergunta: pode um pássaro cantar por um motivo indefinido – queremos dizer, por razão nenhuma –, e não para que sua fêmea se sinta atraída? Poderia um cisne enfeitar um ninho simplesmente para que ele fique belo, ou seja, que daí resulte uma imagem ela mesma? É óbvio

que a resposta jamais virá⁷, mas talvez a tarefa aqui seja tentar reposicionar as perguntas, e não simplesmente oferecer respostas prontas.

A definição agambeniana nos traz, entretanto, um último aspecto de demasiado interesse. É um erro afirmar – não que o filósofo o faça – que a característica primordial do cinema seja o fato de nele se trabalhar com imagens, o que a frase ‘o homem é o animal que vai ao cinema’ poderia dar a entender. As imagens sempre existiram, sempre estiveram aí. O que o cinema faz é expropriá-las, ou seja, faz com que as mesmas sejam mediadas por uma máquina: ou como afirmou o diretor Robert Bresson, ele – o cinema – oferece ao homem “o que nenhum olho humano é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (BRESSON, 2005). Os efeitos disso nós já sinalizamos anteriormente, mas poderíamos exemplificar mais uma vez. Para Buck-Morss, a violência cognitiva trazida pelo cinema pode ser, por fim, visualizada no filme *Julia* – de 1977, dirigido por Fred Zinnemann –, que se passa na Áustria, durante a segunda guerra mundial. Um doutor, que trabalhava com experimentos médicos nazistas resolve se matar: ingere uma dose letal de veneno e “olha longamente sua própria convulsões, tentando ver o momento invisível de sua própria morte” (BUCK-MORSS, 2009, p. 37).

No entanto, Walter Benjamin, quase 80 anos antes, visualizava esta nova configuração do sensível com um agravante. Nele, os animais que eram as maiores vítimas deste estágio de ganho cognitivo que a novíssima experiência do cinema – que Paul Virílio postula como inseparável da experiência de guerra, declarando que “a guerra é o cinema e o cinema é a guerra” (VIRILIO, 2005) – fornecia aos homens. Tratava-se dos filmes do Rato Mickey, onde encontramos pela primeira vez “alguém

⁷ VIVEIROS de CASTRO, 2002. Não corroboramos a visão de Agamben, preferindo a de Coccia. Deixamos nota à obra de antropólogo brasileiro, tendo em vista que visualizamos oblíqua afinidade com a assertiva de Coccia: de acordo com os mitos ameríndios, o sangue seria não a água – substância de função vital –, mas o cauim – ou a cerveja – para o jaguar, vá dizer; não apenas o fato, mas o arte-fato. Assim, seriam todos humanos, pois a humanidade é certa capacidade de ter ponto de vista e de abstração – ou de postular uma imagem enquanto tal, como podem, para os índios, fazer os animais. Os animais, entretanto, tiveram a susceptibilidade de diferenciação, tal qual os homens possuem ao se vestir com roupas de animais. De tal maneira, o homem seria uma humanidade mais animalizada, com maior potencial de criar diferença por meio da vestimenta.

(que) pode ser roubado de seu próprio braço, sim, de seu próprio corpo”⁸. Em tais filmes, para o filósofo, “a criatura ainda pode subsistir mesmo quando toda semelhança com o homem lhe foi retirada”, subtraindo “a hierarquia das criaturas concebida com fundamento no humano.” E Benjamin assinalava, ainda, que as tais películas desautorizavam radicalmente a experiência.

O amor que destinamos às imagens pode facilmente adquirir novas proporções com a tela do cinema. Ela permite que do animal enquanto imagem especular na qual veríamos nossos familiares, nossos irmãozinhos, papais e mães, possamos agora assistir um rato que usa roupas, fala como um humano e possui seus membros dilacerados: tudo isto se dando na imobilidade das salas de cinema, onde desfrutamos da perfeição das imagens. Estes novos animais levam a máquina ao familiar, formando quase um novo tipo de imagem do animal, para além da tripartição de Deleuze. John Berger já chegou a intitulá-los de animais espetaculares, lembrando que Guy Debord definia a sociedade do espetáculo como “a seleção das imagens que compõem a esfera sensível” (DEBORD, 1997, p. 28). Aqui, ainda que seja no mais absurdo dos casos, os homens podem continuar se reconhecendo, já que neste espelho chamado cinema, ele pode ver tudo, inclusive a própria morte. Não é fortuito o enunciado de Benjamin, dizendo que “nestes filmes – do Mickey - a humanidade prepara-se para sobreviver à civilização”.

Jack London nos leva da imagem narcisista do que nos é estranho ao estranhamento da própria imagem, e mais do que postular as soluções, ele faz a máquina humana de devastação inoperar. A mesma máquina descrita por Benjamin 20 anos depois.

Abandonemos a cronologia.

Referências

AGAMBEN, G. **O fim do pensamento**. Terceira Margem – revista de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UFRJ, Ano IX, nº 11, 2004, p. 156-159.

_____. **The open – man and animal**. Stanford University Press, 2004.

⁸ Fragmento escrito em 1931, não publicado durante a vida de Benjamin. Acessado em 9 de março de 2011 no site: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/mickeymouse.html>

- _____. **Means without end.** Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.
- _____. **O cinema de Guy Debord.** Conferência em Genève, Nov. 1995.
- _____. **Homo sacer.** Poder soberano e vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ATTRIDGE, D. **The singularity of literature.** London and New York: Routledge, 2004.
- BATAILLE, G. **A parte maldita. Precedida de A noção de despesa.** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- _____. **Teoria da religião.** São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Mickey mouse.** Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/mickeymouse.html>. Acesso em 9 mar. 2011.
- BERGER, J. **Por que olhar os animais? Sobre o olhar.** Barcelona, Gustavo Gili, 2003
- BRESSON, R. **Notas sobre o cinematógrafo.** São Paulo: Iluminiras, 2005
- BUCK-MORS, S. **A tela do cinema como prótese de percepção.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010
- _____. **Estética e anestética:** O 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado. In: Travessia – revista de Literatura, n.33. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996; p. 11-41
- COCCIA, E. **A vida sensível.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Devir-intenso, devir animal, devir imperceptível. Mil platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. V. 4. Ed. 34, 1995.
- _____. **Kafka – por uma literatura menor.** Rio de Janeiro. Imago, 1977.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal. 2º Edição, 2006.
- DERRIDA, J. **O animal que logo sou.** São Paulo, Editora UNESP, 2002.
- _____. **Che cos'è la poesia?.** Angelus Novus, 2003.
- FOUCAULT, M. **Em defesa da sociedade.** Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. Os insensatos. In: **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HEIDEGGER, M. **Carta sobre o humanismo**. Lisboa: Guimarães Editores, 1985.

LONDON, J. O chamado selvagem. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007

SCRAMIM, S. **Literatura do presente**. História e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

VIRILIO, P. **Guerra e cinema**. Logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIVEIROS de CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem** – e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.