

# CÃES E IMAGINÁRIO

Literatura Cinema Banda Desenhada

ORGANIZAÇÃO DE

**Cristina Álvares**

**Ana Lúcia Curado**

**Isabel Cristina Pinto Mateus**

**Sérgio Guimarães de Sousa**

**hnmus**



Universidade de Lisboa

## CÃES E IMAGINÁRIO

LITERATURA CINEMA BANDA DESENHADA

Organização: Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado  
Isabel Cristina Pinto Mateus | Sérgio Guimarães de Sousa

Comissão Científica:

André Corrêa de Sá (U. de Santa Barbara, Califórnia)

Carlos F. C. Carreto (U. Nova de Lisboa)

Carlos Mendes de Sousa (U. Minho)

Isabel Cristina Pinto Mateus (U. Minho)

Jaime Becerra Costa (U. Minho)

João Paulo Braga (U. Católica Portuguesa)

Nuno Simões Rodrigues (U. Lisboa)

Direcção gráfica e capa: António Pedro

Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2019

End. Postal: Apartado 7081 - 4764-908 Ribeirão - V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde - V.N. Famalicão

1.ª edição: Setembro de 2019

Depósito legal: 461149/19

ISBN 978-989-755-422-3

## ÍNDICE

- 7 **Introdução: o(s) lugar(es) do cão**  
Cristina Álvares / Ana Lúcia Curado  
Isabel Cristina Pinto Mateus / Sérgio Guimarães de Sousa
- 15 **Eu a polir o poema, danado o cão – Cães de deus e de homens na poesia de Armando Silva Carvalho**  
Paula Morão
- 33 **O simbolismo do cão em *Drácula* de Bram Stoker. Um estudo mito-crítico**  
Alberto Filipe Araújo
- 49 **A linguagem do homem para o cão, a linguagem do cão para o homem: aspetos simbólicos da presença do cão em *Adeus à linguagem***  
Alberto Filipe Araújo / Rogério de Almeida / Sabrina da Paixão Bresio
- 65 **Rafeiros, podengos e mastins em Teixeira de Queirós**  
Ana Lúcia Curado / Patrícia Gomes Leal
- 83 **Itinerâncias simbólicas no “Campo Geral” roseano**  
Ana Paula Pinto
- 101 **O meu cão sempre como primeiro**  
Anita de Melo
- 119 **Ser ou não ser cão: “O cão” de Teolinda Gersão**  
Conceição Pereira
- 129 **Cães na publicidade. Humanos, (não) humanos ou *otherness*?**  
Helena Pires

- 141 **O cão em Bestiários e Vidas de Santos: metáfora e imaginário**  
Isabel Barros Dias
- 159 ***Speculum humanum*: figurações de cães no romance português contemporâneo**  
José Cândido Martins
- 183 ***Cadela com eles: humanidades em Vidas secas de Graciliano Ramos***  
Márcia Seabra Neves
- 197 **O cão nos diálogos portugueses e no imaginário**  
Margarida Santos Alpalhão
- 215 **“Da realidade não prefiro a humana”**  
Maria José Dias
- 225 **Entre a afeição e o heroísmo: duas cadelas humanizadas e imortalizadas por Marcial**  
Maria José Ferreira Lopes
- 239 **Interseções, projeções e confluências humano-animal: uma leitura do romance *Myra*, de Maria Velho da Costa**  
Micaela Ramón
- 253 **Cão-espelho: uma pedagogia (canina) do humano em *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera**  
Paulo Alexandre Pereira
- 271 **Ladram, não mordem, conhecem o dono: figurações do cão na literatura portuguesa para a infância**  
Sara Reis da Silva / José António Gomes
- 281 **“*Jeux Interdits*”. Sobre “O enterro de um cão”, de Teixeira de Queiroz (Bento Moreno)**  
Sérgio Guimarães de Sousa

## INTRODUÇÃO: O(S) LUGAR(ES) DO CÃO

DESDE OS PRIMÓRDIOS DA CRIAÇÃO ESTÉTICA, cuja cena primitiva se localiza em grutas pré-históricas, o imaginário humano incorporou, nas suas diversas modalidades e sob pontos de vista múltiplos, a condição animal. Ao longo dos séculos, nele tem merecido presença constante e lugar de destaque a figura do cão, cujos laços afetivos com o humano são testemunhados por achados arqueológicos pré-históricos, desde o dia em que os primeiros lobos ou chacais se aproximaram dos homens caçadores-coletores.

A relação do cão com o invisível e com a morte, aliada aos seus dons divinatórios e ao papel de intermediário ou tradutor entre dois mundos, fazem dele uma figura simbólica complexa e ambivalente. Representações cinocéfalas podem ser encontradas em diversas culturas e tempos: de Anúbis, deus egípcio dos mortos e condutor de almas, corpo de homem e cabeça de cão (ou chacal) a certas representações de São Cristóvão na Igreja Ortodoxa. Culturas como a celta ou em certas tribos da Oceânia, atribuem-lhe um significado diurno, associando o cão à valentia guerreira, à potência sexual e à conquista do fogo. Outras, como a greco-latina, cultivam uma certa ambiguidade entre um significado noturno, associando o cão à morte, ao oculto ou ao mundo interior, e um significado diurno, associando-o à amizade e à fidelidade: Cérbero, o monstruoso cão de três cabeças vigilante do



- HÖBNER, Kurt (2011). *Die Wahrheit des Mythos*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- VIERNE, Simone (1981). Pour l'Élaboration d'une Mythocritique. In Jean-Marie Grassin (Coord.). *Mythes, Images, Représentations. Actes du XIVe congrès (Limoges, 1977) de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Limoges. Didier, n.º 79: Trames, Université de Limoges, pp. 79-85.
- VIERNE, Simone (1993). Mythocritique et mythanalyse. *Iris*, n.º 13, 1993, pp. 45-56.

## A LINGUAGEM DO HOMEM PARA O CÃO, A LINGUAGEM DO CÃO PARA O HOMEM: ASPETOS SIMBÓLICOS DA PRESENÇA DO CÃO EM ADEUS À LINGUAGEM

Alberto Filipe Araújo\*

afaraujo@ie.uminho.pt

INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DO MINHO, PORTUGAL

Rogério De Almeida

rogerioal@usp.br

FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

Sabrina Da Paixão Bresio

sapaixao.hq@gmail.com

FACULDADE DE EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL

Com o objetivo de estudar a figura do cão na produção fílmica *Adeus à Linguagem* (2014), de Jean-Luc Godard, discutimos hipóteses de compreensão dos sentidos, ou de sua falta, tendo em vista o possível contraponto que o cão exerce frente ao humano. Filmado como uma experimentação de múltiplas técnicas (3D, estereoscopia, colagens), a obra apresenta, já em seu mote inicial – “aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade” – as bases dicotômicas a serem estabelecidas entre o olhar canino para a paisagem humana e o olhar humano para o cão, unidos pela percepção do mundo exterior, mas apartados pelo abismo da produção de sentido. A dimensão simbólica (Durand) desse entrecruzamento de linguagens (Wittgenstein) contidas na figura do cão, e abordadas metodologicamente pela perspectiva da hermenêutica simbólica (Durand, Ricoeur) é o que aqui nos interessa.

\* Alberto Filipe Araújo é Professor Catedrático do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga - Portugal) e membro do Centro de Investigação em Educação (CIED) do Instituto de Educação da Universidade do Minho. “Este trabalho é financiado pelo CIED - Centro de Investigação em Educação, projetos UID/CED/1661/2013 e UID/CED/1661/2016, Instituto de Educação, Universidade do Minho, através de fundos nacionais da FCT/MCTES-PT”.

### SE IMAGINÁRIO

atura Cinema  
la Desenhada

## Introdução

LANÇADO EM 2014, *Adieu au Langage* mescla um experimentalismo fílmico, metalinguístico e técnico por parte de Jean-Luc Godard; filmado em 3D, com colagens, sobreposições, narrações *off*, montagem não linear e textos sobre a tela, o realizador joga com a busca do sentido, ao destacar o não sentido narrativo. Exibido no Festival de Cannes em 2014, onde recebe o Prêmio do Júri, além do prêmio de Melhor Filme pela *National Society of Film Critics Award* no mesmo ano, apresenta como sinopse:<sup>1</sup>

a ideia é simples  
uma mulher casada conhece um homem solteiro  
eles amam, eles discutem, punhos ao vento  
um cachorro vaga entre a cidade e o campo  
as estações passam  
o homem e a e a mulher se encontram novamente  
o cachorro se encontra entre os dois  
o outro está em um  
o um está no outro  
e eles são 3  
o ex-marido quebra tudo  
um segundo filme começa  
igual ao primeiro  
e ainda assim não  
da raça humana, nós passamos a metáfora  
isso termina em latidos  
e o choro de um bebê.

Considerando o título da obra uma provocação aos sentidos do espectador, *Adeus a linguagem* rompe brusca e ruidosamente com a decupagem clássica e, ao mesmo tempo, vale-se dos últimos bastiões da tecnologia fílmica para expor (e propor) uma experiência que extrapole as condições da narrativa linear que (ainda) impera (ou se espera) por parte de certo cinema.

<sup>1</sup> Fonte: <http://imovision.com.br/index.php/filme/adeus-a-linguagem/>. Acesso em 10/05/2018.

O filme é composto de diálogos justapostos, vozes nem sempre inteligíveis, fragmentos de conversas dissonantes, mescladas a textos lidos e escritos sobre a tela e que coabitam com imagens da natureza, do campo, da cidade, envolvidas por uma trilha sonora instrumental que se confunde à captação dos sons ambiente. Não há propriamente uma história, uma narrativa, mas um mosaico de imagens. Não se trata de um quebra-cabeças, pois não há uma ordem prévia que, desmantelada, esperasse que o espectador novamente a reunisse numa unidade de sentido. O filme funciona como um fractal, em que cada fragmento guarda semelhança com o todo. E esse todo é um discurso de adeus à linguagem.

De que linguagem o filme se despede? Quais formas de linguagem ele elege? O filme se inicia com uma tela preta na qual se destaca em branco os dizeres: "Aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade. Resta saber se o não pensamento contamina o pensamento". Sobrepõem-se então a palavra "ADIEU" em vermelho, ambas em um movimento de *fade in* e *fade out*, que passam rapidamente, exigindo uma leitura rápida do espectador desprevenido.

A que damos adeus? Ao pensamento, à busca de sentido da realidade, à linguagem ela mesma? Importante ressaltar que nestas telas que ressurgem ao longo do filme, as palavras do título transformam-se em *Ah Dieu* (Ah, Deus). Seria uma espécie de clamor, de exortação ao sentido que não se obtém? O que nos diria o cão, se pudesse?

## Linguagem do homem

"É preciso partir da ideia de que um filme nos desvenda condutas humanas", aponta Arnaud Guigue (2007, p. 328), quando trata da experiência de vida no cinema. Se fossemos condicionar o enredo de *Adeus à linguagem* a um núcleo mínimo de narrativa, seria um filme sobre um caso amoroso extraconjugal. Um enredo banal, contudo construído por meio de uma perspectiva fílmica não convencional quanto ao enredo melodramático que, a partir dos fragmentos desta relação, delinea a quebra de expectativas, a incapacidade de coerência, a consumação sexual que solapa a possibilidade de qualquer outro meio de relacionamento entre eles, exemplificado por suas constantes tentativas em estabelecer formas outras de comunicação. É possível compreender



a obra como uma crítica à contemporaneidade, sobretudo tomando o histórico das obras de Godard, com um olhar voltado ao cotidiano e às dinâmicas das relações humanas. Os relacionamentos humanos no filme são fragmentados, desconexos, conflitantes.

A linguagem do homem repousa tanto sobre a conduta humana que o filme nos apresenta quanto sobre as escolhas estéticas do próprio filme. Ambas atuam para compor este cenário caótico e segmentado da experiência humana pós-moderna, na qual os discursos perdem significância enquanto organizadores da experiência no mundo, em um mundo que se organiza na busca da amplificação da experiência em todas suas potencialidades sensíveis, como demonstrado no filme em questão:

Qual a tendência do cinema atual? Parece ser a de uma presença ampliada da imagem e do som. A película está sobrecarregada pelas cores saturadas, pela rapidez das imagens e pelo número de planos. A trilha sonora torna-se também invasora, os diálogos apagam-se por trás do fundo musical que predomina com as simples sonoridades materiais do ambiente (...). E saímos desses filmes com o sentimento de ter os olhos e ouvidos saturados (*idem*, p. 325).

Compreendemos como esteticamente intencional a opção do diretor em reforçar os elementos amplificadores descritos acima em *Adeus à linguagem*, no qual o espectador é exposto e provocado a experimentar este caos do não sentido, criado exatamente pelo excesso do desejo em sentir intensamente a vida, seja pelo viés técnico/mecânico (simuladores e amplificadores da experiência através da realidade virtual, da perspectiva tridimensional, multifocal e instantânea), seja em suas relações interpessoais, mediadas pelo desejo narcísico de reflexo ou amoldamento do outro às suas expectativas.

O filme desenrola-se em um espelhamento de duplos, expondo dualidades conceituais de oposição e completude como homem/mulher; humano/animal, cidade/campo. Uma das delimitações mais explícitas é a divisão feita com os termos metáfora e natureza, que aparecem como marcações transicionais.

Importante ressaltar que, apesar de considerado o primeiro filme de Godard em 3D, *Adeus à linguagem* seria a primeira longa metragem do

diretor a utilizar esta ferramenta, pois em 2013 foi lançado em Cannes a obra *3x3D*, criação colaborativa entre Godard, Peter Greenaway e Edgar Pêra, um filme experimental, dividido em três segmentos, utilizando a tecnologia 3D. O segmento assinado por Godard, intitulado *Les Trois Désastres*, segue a mesma estrutura estilística de *Adeus à linguagem*, apresentando inclusive diversas cenas que serão reutilizadas no longa de 2014. Alguns elementos, como o jogo de dados e a dualidade dos algoritmos 0 e 1 são usados em ambos trabalhos. Este é mais um duplo recorrente, que pode ser compreendido como um mitema<sup>2</sup> clássico da representação icônica do nada e do tudo, do caos e do cosmos, do vazio e da existência, bem como do código binário, base da linguagem da computação e da teoria da informação. Em *Adeus à Linguagem*, essa questão é enfatizada quando o amante declara: “As duas grandes invenções, o infinito e o zero”, ao que a mulher responde: “Mas não, o sexo e a morte” (32’21”). Tanto se repete este duplo que o papel dos amantes é encenado por duas atrizes e dois atores ao longo do filme.

Contudo, caberia ainda especular sobre a própria duplicidade da linguagem, que num nível pragmático serviria à comunicação, à função de informar, de expressar um dado, um pensamento ou sentimento, transmitindo assim uma mensagem de uma pessoa a outra, enquanto numa dimensão simbólica a linguagem se definiria por sua potencialidade criativa de configurar a realidade, de produzir ficção, de construir uma imagem de mundo não como reflexo da percepção do mundo exterior, mas em constante troca com o universo interior, naquilo que Gilbert Durand (1997, p. 41) chamou de trajeto antropológico, isto é, a incessante troca entre as pulsões subjetivas e as intimações objetivas do meio cósmico-social. Essa segunda acepção da linguagem é defendida por George Steiner (2005, pp. 494-495):

Os potenciais da ficção, da contrafactualidade, de uma futuridade incerta caracterizam profundamente as origens e a natureza da linguagem. Eles a diferenciam ontologicamente dos diversos sistemas de signos disponíveis no mundo animal, determinam a maneira peculiar e geralmente ambígua

<sup>2</sup> O mitema é a menor unidade do discurso mítico que é redundantemente significativa. Isso significa que há elementos que retornam na narrativa, indicando o dinamismo simbólico das expressões míticas (Almeida, Araújo, Gomes, 2014).



da consciência humana e tornam criativas as relações desta consciência com a “realidade”. Com a linguagem, boa parte da qual é voltada para dentro de nossas próprias pessoas, rejeitamos a inevitabilidade empírica do mundo.

Podemos compreender, com a perspectiva de Durand e Steiner, a questão da linguagem posta por Godard, já que não se trata de apontar que a linguagem falha ao não conseguir que a cada coisa corresponda uma palavra, mas que efetivamente o sentido da coisa jamais pode ser dito completamente, pois é fruto não da objetividade do mundo concreto, mas do circuito percepção/projeção de sentidos que se estabelece na relação do humano com as coisas. Imagem ilustrativa dessa questão surge aos 30 minutos do filme. Numa sala iluminada por um foco de luz lateral, que ressalta os equipamentos eletrônicos ao lado de uma televisão, uma mulher, de costas para a tela, termina de se vestir. Na TV, um casal em cena romântica típica do cinema clássico hollywoodiano, enquanto a locução em *off* prolonga o anúncio: “O face a face. Sim, o face a face inventa a linguagem”.

Os possíveis sentidos se sobrepõem em camadas. A linguagem romântica da tela de cinema, depois transposta para a televisão, foi inventada, pode-se supor, pelo próprio cinema, principalmente certo cinema, que vai concentrar no desfecho amoroso o sentido da vida (e da narrativa cinematográfica). Mas a transposição da tela do cinema para a tela da TV é outro *vis-à-vis* com a linguagem, outro duplo, estabelecido entre o telespectador e o dispositivo eletrônico (que na cena em questão aparece iluminado). Entretanto, a mulher na cena está de costas, não vê o filme, disse adeus, pode-se supor, à produção de sentidos operada por essa linguagem, agora tornada sem sentido, mais uma fonte de ruído num mundo altamente ruidoso.

Esse possível sentido que atribuímos à cena é também ele resultado de um outro *vis-à-vis*, o do espectador do filme do Godard, que assiste ao filme mirando ora a imagem projetada na tela da TV, ora a indiferença da mulher de costas, sem perder de vista que tudo se dá no próprio quadro fílmico. Uma tela dentro da tela, o sentido de outrora deslocado para o sem sentido de agora. Assim, à perda da linguagem não se sucede o silêncio, mas seu excesso. Enquanto o espectador é saturado de imagens do mundo, de uma narrativa na qual não consegue apreender o ritmo

ou o sentido, temos um cão que vaga, despreocupadamente, à frente de seus olhos. Não temos opção a não ser acompanhá-lo.

### Linguagem do cão

Enquanto o cinema nos oferece uma percepção acerca do real, uma leitura de mundo e da experiência humana, reconhecível através da vivência, da inferência ou da mimese, há outras percepções de relação com o mundo que não alcançamos a não ser pela simulação. Uma destas percepções é a do cão, que, em determinados pontos do filme, será indicada através da mudança de cores e ângulos, de forma a simular como o cão enxerga o ambiente. Os cães, em sua estrutura biológica, captam diferentes nuances de luz, em um espectro do preto, cinza, azul, amarelo e vermelho, não identificando, por exemplo, o verde.

Em sua tese de doutoramento, primeira a ser lançada em formato de banda desenhada, Nick Sousanis, ao explorar as correlações entre imagem e palavra e planificações conceituais do pensamento unidimensional, cita o que aprendeu com seu cão (2017, p. 40):

Permita-me fazer uma breve pausa para observar que, embora a discussão tenha se restringido ao visual, não é minha intenção excluir outros modos de percepção. A intenção é que nossos modos literais de ver sirvam, metaforicamente, para englobar outras maneiras de produzir sentido e ter a experiência do mundo. Para este fim, lembro-me de lições que aprendi com meu cão, navegando pela mata no escuro, seguindo-o quando minha visão era inútil, atento a pistas que não eram visuais...

Entre os recursos de percepção do cachorro está a capacidade de ouvir gamas de som que vão muito além da capacidade humana. Lentes reflexivas amplificam a luz disponível, aparelhando-os para visão noturna de altíssimo grau. Mas o sentido mais substancial do cachorro é o olfato, notoriamente postos a localizar bombas, drogas e desaparecidos, seus narizes superam em muito os aparatos mecânicos. Enquanto nós observamos forma, cor e função de uma coisa, as marcas olfativas às quais somos cegos muito dizem ao nariz refinado do cachorro. O cão lê tudo com o que se depara como cápsula do tempo, com ricas camadas de informação



sensorial, a partir da qual ele discerne quem esteve aqui, o que tocou nisto, há quanto tempo... Assim aparelhados, cães acessam dimensões da experiência que nem sondamos (...).

O cão Roxy é o terceiro protagonista no filme, possui uma história narrada à parte, e em determinado momento terá seu caminho cruzado com o dos amantes, que o adotam. Godard insere em voz *off* diversas citações sobre a figura do cão, em sua dimensão poética, como “Darwin, citando Buffon, afirma que o cão é o único ente na terra que o ama mais do que a si mesmo” (27’38”), ou “Não é o animal que é cego, mas o homem cego pela consciência, e incapaz de ver o mundo” (27’17”), deixando claro a dualidade entre o humano e sua hiperconceituação do mundo e do vivido, em contraponto ao cão, que é esta essência própria do não-questionamento.

Nesse sentido, retoma a abertura do filme – “Aqueles que não têm imaginação buscam refúgio na realidade. Resta saber se o não pensamento contamina o pensamento” –, pela qual compreendemos que o cão estaria mais próximo à realidade, contaminando nosso pensamento com o seu não pensamento. Ideia que é complementada por outra passagem do filme: “O que está fora, escreveu Rilke, nós só sabemos pelo olhar do animal” (27’29”).

Retomando a questão do trajeto antropológico, em que os sentidos são produzidos pela linguagem simbólica, que elabora a experiência advinda tanto do mundo exterior (intimações objetivas) quanto do mundo interior (pulsões subjetivas), teríamos o animal como modelo do não-pensamento (ao menos humano), pois sua interação com o mundo se dá de outro modo (ainda que não saibamos bem de que modo o seja). Entretanto, como já citado, há uma diferença ontológica entre nosso sistema de signos e os disponíveis no mundo animal. É de se supor que, se houver um “mundo interior” nos cães, este será de outra ordem, provavelmente distinta de qualquer produção de sentido, como a que ocorre com o pensamento humano.

Portanto, ao ocupar o lugar do não pensamento, o cão revela justamente sua adesão ao mundo, que pode ser traduzida pelo afeto ao humano, que parece ser maior que o amor por si mesmo, constituindo-se como um contraponto ao pensamento e à crença de que pela linguagem

seja possível apreender o mundo. A linguagem, quando contraposta à figura do cão, tal qual a projeta e com a qual lida Godard, parece sucumbir à produção de duplos que já não conseguem mais figurar o real. Dito de outro modo, é como se o uso desenfreado da metalinguagem, que resulta numa espécie de consciência da consciência ou de pensamento sobre o pensamento, ao se voltar sobre si mesma, revelasse não mais o pretense sentido do homem no mundo, mas sua aptidão para produzir – onde sentido algum existe – uma profusão interminável de sentidos, até o ponto de não mais funcionarem. Sem função, os sentidos não passam de expressão estética. Talvez seja por isso que a presença do cão no filme seja tão importante. Sua relação com o mundo não parece ser estética, mas predominante afetiva. Assim, se a linguagem cinematográfica, – essa parece ser a tese de Godard – nos afastou do mundo concreto, por seu excesso de sentidos, o cão pode nos indicar um caminho de volta, ao operar com a ausência de sentido. É o não pensamento contaminando o pensamento, é a opção pela imaginação.

### Linguagem, símbolo e interpretação

O “fora” que só podemos saber pelos olhos do animal, no entender de Rilke, citado por Godard, seria justamente o fora da linguagem, o não pensamento, uma dimensão que, por estar limitada pela linguagem, não nos é diretamente acessível, a não ser pela via simbólica, encarnada aqui na figura do cão. É o que se pode depreender da proposição 5.6 do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein (1968, p. 111): “Os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo”. Inferimos dessa constatação que a linguagem não só constitui o mundo como também o humano, o sujeito que, justamente pela linguagem, se insere nesse mundo. Pouco depois o próprio Wittgenstein afirma: “Sou meu mundo” (prop. 5.63), a sinalizar o microcosmos que somos no cosmos que nos rodeia.

Não há, nessa perspectiva, pensamento fora da linguagem. Contudo, o que seria pensar? Para Wittgenstein (*idem*, p. 61), “pensamento é a figuração lógica dos fatos” (prop. 3), é uma “proposição significativa” (p. 70, prop. 4), fórmula que remete aos limites do que pode ser dito, que estabelece as condições para que uma proposição com sentido

E IMAGINÁRIO

tura Cinema  
Desenhada

A LINGUAGEM DO HOMEM  
PARA O CÃO, A LINGUAGEM  
DO CÃO PARA O HOMEM:  
ASPETOS SIMBÓLICOS DA  
PRESENÇA DO CÃO EM  
ADEUS À LINGUAGEM

Alberto Filipe Araújo  
Rogério De Almeida  
Sabrina Da Paixão Breslin



possa ser formulada. Desse modo, há entre a proposição e o referente uma relação de identidade. Se digo que *há um cão dentro de casa*, posso efetivamente entrar na casa e verificar se o cão lá está, pois, de acordo com Wittgenstein (*idem*, p. 71), “a proposição é figuração da realidade. A proposição é modelo da realidade tal como a pensamos” (prop. 4.01). Por essa razão, o pensamento não se dá fora da linguagem.

Entretanto, podemos indagar sobre a perspectiva do cão. O que é o mundo a seus olhos? O que ele depreende, se é que depreende, de nossa linguagem? Projetamos, então, sobre o cão, na impossibilidade de sermos cão, de sentirmos ou pensarmos como cão, já que nos falta sua *linguagem*, o não pensamento, a realidade imediata, aquilo que cala.

Wittgenstein, ao desenhar os limites da linguagem, não quer banir a metafísica, mas defendê-la, não dizendo o que ela é ou deveria ser, mas a salvaguardando da linguagem, justamente por ser inacessível pela linguagem, por estar *fora* da linguagem e, consecutivamente, do pensamento. É este o sentido da famosa proposição 7: “O que não se pode falar, deve-se calar” (*idem*, p. 129).

Isso que não pode ser dito pode, por outro lado, e como bem salientou Rilke no filme de Godard, ser testemunhado pelo cão. O cão é, então, símbolo do silêncio humano, daquilo que não pode ser dito, do não pensamento, da não linguagem. Portanto, não se trata de constatar que o que não pode ser dito não existe, mas o contrário, de que existe algo que não pode ser dito pela linguagem lógica, significativa, que produz pensamentos.

Só nos restaria, então, a linguagem simbólica. De acordo com Gilbert Durand (1988, p. 11), há duas formas de figurar o mundo: uma direta, “na qual a própria coisa parece estar presente na mente”, e outra indireta, “quando por qualquer razão, o objetivo não pode se apresentar à sensibilidade «em carne e osso»”. Embora não haja uma fronteira definida entre uma forma e outra, há um gama que vai da adequação total da imagem, quando há presença perceptiva, até a inadequação mais acentuada, “signo eternamente privado do significado” (*idem*, p. 11), que é o símbolo.

O símbolo, assim compreendido, não figura uma realidade significada e representável, verificável, como a da expressão *há um cão dentro de casa*, mas aponta para o alegórico, para o sentido atribuído não pelo pensamento, mas pela imaginação simbólica, sendo o símbolo “a recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso,

pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja aparição do indizível, pelo e no significante” (*idem*, pp. 14-15).

Para o manejo dos símbolos, dado que sua linguagem não é lógica nem direta, é preciso buscar, de acordo com a perspectiva hermenêutica de Paul Ricoeur (2008), o mundo do texto, seu mundo próprio, no caso, o mundo proposto pelo filme *Adeus à linguagem*, de Godard. Essa proposição de mundo é sempre dependente do meu modo de me apropriar dela: “Esta proposição não se encontra *atrás* do texto, como uma espécie de intenção oculta, mas *diante* dele, como aquilo que a obra desvenda, descobre, revela. Por conseguinte, compreender é *compreender-se diante do texto*” (Ricoeur, 2008, p. 68).

Estabelece-se assim um circuito aberto, no qual o sentido jamais está consolidado, seja pela obra, seja pelo espectador, mas se processa no entremeio, na ambiguidade própria do símbolo, como no grego *symbolon*, em que *sym* significa reunir e *bolos*, parte; ou no alemão *Sinnbild*, em que *sinn* se traduz como sentido e *bild*, forma. Desse modo, se Godard se despede da linguagem, o faz pela via do símbolo, em que os fragmentos de textos, imagens, palavras escritas, citações, diálogos etc. se conectam entre si não mais pela lógica da linguagem e do pensamento – ou de certa linguagem cinematográfica, a serviço da narrativa e da história –, mas pela condensação simbólica, cujo sentido é forjado principalmente para apontar o não sentido de nossa própria linguagem. É por isso que o cão está lá, testemunha muda dos ruídos, dos barulhos, dos gestos e de toda performance linguística de nossa espécie, símbolo do não pensamento, da própria realidade, a mesma da qual fomos afastados, pela linguagem.

### A humanidade em metáfora

Sendo esta a constituição humana, definir-se pelo pensamento, pela linguagem, o cão segue como este real em si, a-metafísico, testemunha silenciosa de nossos gestos e ruídos. Considerando a sinopse do filme como seu itinerário de possível decifração, temos a afirmativa da parte dos realizadores de que “da raça humana, nós passamos à metáfora”. Assim, em pouco mais de 70 minutos nos é ofertada uma metáfora desta humanidade pós-moderna, que vaga na contemporaneidade



perseguindo as mesmas questões não respondidas a contento pelo pensamento, pela linguagem que as formula. Ao final do filme, há um breve diálogo entre os amantes, que pintam e escrevem enquanto dorme o cão (1h5'25"):

Foi o que disse Kirilov no romance de Dostoiévski. Duas questões, uma grande e uma pequena. Mas a pequena é grande.

- Qual é a pequena?
- É o sofrimento.
- E a grande?
- O outro mundo.

Godard recorre às representações artísticas como oráculos do velho novo mundo, sempre a girar, com os mesmos questionamentos humanos. É nesse sentido que a obra de Godard se insere no fenômeno pós-moderno, compreendido não como um momento de superação, mas uma "forma de operar", como defendeu Umberto Eco (1985, p. 55 ss.) em *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Assim, o pós-moderno é a expressão de uma crise que, ao anular a possibilidade de destruição do passado, opta por revisitá-lo de maneira irônica.

Não há rutura, não há superação, não há crença de que uma teoria, uma explicação, uma visão ou imagem do mundo dará conta de qualquer totalidade. A rede de conceitos operatórios que definia o moderno se esgarça, os fios arrebentam e novos nós desestabilizam as pretensões de referência para a verdade, para os sentidos, para o conhecimento e para as ações. Desfilam imagens – Godard é mestre nisso – desconexas, instáveis, que se pluralizam, se multiplicam e sucumbem ao próprio momento, ao breve instante de sua duração. Assim, se o pós-moderno é «um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia» (Hutcheon, 1988, p. 19), Godard é um de seus artífices mais profícuos, instaurando uma linguagem (des) articuladamente cinematográfica com o fim de defenestrar a própria linguagem cinematográfica e, por extensão, toda a linguagem humana, contraposta ao desdém irônico do cão, que a tudo assiste sem a menor pretensão de decifrar o que vê ou produzir discursos a respeito.

Nesse sentido, Godard vale-se da literatura, da pintura, da música e, sobretudo, da imagem fílmica, captando a busca pelo sentido que

contraditoriamente nos irmana e nos separa, e que pode, ao mesmo tempo, alijar-nos da potencialidade de experimentação do sensível, do instinto, do perceptual, maculados, racionalizados e reduzidos pelo pensamento que exige conformar a experiência a algo empiricamente explicável.

Essa dupla condição humana, a um só tempo perceptual, como a do cão, e espiritual, pelo exercício do pensamento, é percebida como central na relação que Edgar Morin (2014, pp. 243-244) estabelece entre homem e cinema, ao sublinhar a natureza dupla do cinema, que mescla a realidade objetiva, em sua essência fotográfica, e a visão subjetiva, que toma de empréstimo da pintura. Assim o cinema é

(...) o mundo, mas assimilado pela metade pelo espírito humano. Ele é o espírito humano projetado ativamente no mundo em seu trabalho de elaboração e transformação, de troca e assimilação. Sua natureza dupla e sincrética, objetiva e subjetiva, desvela o espaço secreto; isto é, a função e o funcionamento do espírito humano no mundo. O cinema mostra o processo de penetração do homem no mundo e do processo inseparável de penetração do mundo no homem (...). O cinema reflete as trocas mentais do homem com o mundo. (grifos no original).

Aqui novamente a pauta do duplo, pela qual a própria linguagem do cinema é dual. Em *O real e seu duplo* Clément Rosset discorre sobre a ilusão e o duplo do homem com o mundo e consigo, como afastamento do real (2008, p. 16):

É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo.

Insistindo no duplo, como indicado já na sinopse, após encontros e desencontros, em determinado ponto o filme, contudo, recomeça "igual ao primeiro/e ainda assim não". Há uma segunda chance, uma nova oportunidade de tentarmos tudo de novo, e ainda assim recorrer aos mesmos erros. O que sabemos, entretanto, é que "isso termina em latidos, e o choro de um bebê".

A última sequência do filme ocorre com closes em Roxy, que ora dorme, ora observa. Nesta sequência há um close na capa do livro



*La fin du Â*, do escritor canadense A. E. Van Vogt. Este livro é o último da trilogia de ficção científica lançada na década de 1950 que se passa no mundo de Zero-A, em português, ou *Null-A* em inglês, uma terra na qual uma máquina de jogos com milhares de cérebros eletrônicos definem o destino dos humanos, e o protagonista, desmemoriado, busca compreender quem é e como pode alterar seu destino. Enquanto Roxy dorme, os amantes tecem comentários sobre ele (1h7'46"):

- Ele parece deprimido.
- Não. Ele está sonhando com as Ilhas Marquesas.
- Como no romance de Jack London.
- Exato.

O filme acaba, enfim, com o cão a caminhar, flores ao vento, latidos e choros de bebê.

Se a simbolização do mundo nos permite vislumbrar um sentido inalcançável empiricamente, seja por nossa limitação ou impossibilidade em acessar outros níveis de relação com o real, nossa capacidade criativa nos permite transferir intenções humanas ao animal, como diversas pesquisas na área da clínica veterinária buscam avaliar.<sup>3</sup> Nossa convivência com o animal o modifica? Humanizamo-lo para tecer melhor este reconhecimento, esta duplicação? Em *Adeus a linguagem*, pode-se dizer que Roxy é como o cão de Álvaro de Campos (2002, p. 535), que, vindo do abismo, ergue a perna, e mija em nosso misticismo. E mais, em nossa metafísica, em nossa busca de sentido.

## REFERÊNCIAS

- ADEUS À LINGUAGEM. DIREÇÃO: JEAN-LUC GODARD. FOTOGRAFIA: FABRICE ARAGNO. PRODUÇÃO: WILD BUCH. SUÍÇA/FRANÇA, 2014. 70 min.
- ALMEIDA, Rogério de; ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice Simões Lins (2014). *O mito revivido: a mitanálise como método de investigação do imaginário*. São Paulo: Képos.
- DURAND, Gilbert (1988). *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, EDUSP.
- DURAND, Gilbert (1997). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- Eco, Umberto (1985). *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- GUIGUE, Arnaud. Cinema e experiência de vida. In Edgar Morin (2007). *A religião dos saberes. O desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- MORIN, Edgar (2014). *O cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações.
- PESSOA, Fernando. (2002). *Poesia/Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- RICOEUR, Paul (2008). *Hermenêutica e Ideologias*. Rio de Janeiro: Vozes.
- ROSSET, Clément (2008). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SOUSANIS, Nick (2017). *Desaplanar*. São Paulo: Veneta.
- STEINER, George (2005). *Na Babel: questões de linguagem e tradução*. Curitiba/PR: Editora da UFPR.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1968). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

<sup>3</sup> Sobre o assunto: Jean Segata, "Os cães com depressão e os seus humanos de estimação", *Anuário Antropológico [Online]*, II | 2012, Acesso em: 28/05/2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/aa/216>; DOI: 10.4000/aa.216.