

QUANDO MORRE UM CÃO¹

Quand un chien meurt

Maria Esther Maciel²

Resumo: Este artigo aborda, à luz de um referencial teórico transdisciplinar, algumas cenas de mortes caninas na literatura e no cinema, com vistas a discutir como as complexas relações afetivas entre humanos e cães, potencializadas pela experiência da perda e do luto, apresentam-se em narrativas literárias e fílmicas de diferentes contextos culturais: o documentário poético *Heart of a dog* (2015), da artista norte-americana Laurie Anderson, o romance tcheco/francês *A insustentável leveza do ser* (1983), de Milan Kundera, e o romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Palavras-chave: Humanos e cães. Mortes caninas. Laurie Anderson. Milan Kundera. Graciliano Ramos.

Résumé: Cet article aborde, à la lumière d'un référentiel théorique transdisciplinaire, quelques scènes de morts canines dans la littérature et le cinéma, en vue de discuter la manière dont les relations affectives complexes entre humains et chiens, potentialisées par l'expérience de la perte et du deuil, se présentent dans des récits littéraires et filmiques de différents contextes culturels: le documentaire poétique *Heart of a dog* (2015), de l'artiste nord-américaine Laurie Anderson, le roman tchèque/français *L'Insoutenable légèreté de l'être* (1983), de Milan Kundera, et le roman *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos.

Mots-clés: Humains et chiens. Morts canines. Laurie Anderson. Milan Kundera. Graciliano Ramos.

¹ Este artigo, originalmente publicado em francês na revista *Carnets – Revue Electronique d'Etudes Françaises* (v. 1. p. 35-44, Paris, jan. 2020), integra o projeto de investigação “Cães Literários”, com Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

² Professora titular de Literatura Comparada da UFMG. Professora Colaboradora do Programa de Teoria e História Literária da Unicamp. E-mail: memaciel@letras.ufmg.br

“Um dia chamámos pelo cão e ele não estava
onde sempre estivera:
na sua exclusiva vida.”

MANUEL ANTÓNIO PINA

1 O exercício dos afetos

Nos fundos do Jardim Zoológico de Lisboa, há um cemitério de animais de estimação, com a predominância de cães. Trata-se de uma área verde, cheia de lápides, algumas revestidas de azulejos decorados. Sobre os túmulos, encontram-se fotos e esculturas de caninos de diversas raças ou de raça nenhuma, acompanhadas de inscrições amorosas, em prosa e verso. Em quase todos, veem-se vasos de flores e velas gastas. Aqui e ali, veem-se vasos de plantas secas, flores de pano ou plástico e tocos de velas. Fotos e esculturas de mármore, também.

Alguns nomes dos cachorros enterrados saltam aos olhos dos visitantes: Pantufa, Mafaldinha, King-Tico, Lara, Dog, Tansinha e Chorona. No túmulo de um cão chamado Jack, leem-se os versos: “Jack, amigo fiel/a casa ficou vazia,/de ti hoje só existe/a saudade noite e dia”. Ou esta, sobre a lápide de Pantufa: “Partiste, mas estarás para sempre presente nos corações de teus doninhos”.

Como esses, vários outros epitáfios comovidos, comoventes, singelos e de sentida sinceridade se espalham pelas lápides, com demonstrações efusivas de gratidão aos bichos que já se foram.

Outros cemitérios do gênero já existem em diversas cidades do mundo, assim como crematórios especialmente dedicados aos caninos e outros animais de companhia. Consta que o mais antigo desses espaços é o *Cemitière des Chiens*, em Asnière – que fica a noroeste de Paris, na margem esquerda do Rio Sena, e existe desde 1899. Entre os milhares de cães lá enterrados, estão cachorros ilustres, como o astro de cinema Rin-Tin-Tin e um cão herói do exército de Napoleão de nome Moustache. Há também uma profusão de sepulturas de cachorros comuns, como as de Kiki, Rita, Milou, Nini e Sophie. Alguns com nomes célebres: Sócrates, Platão, Ulisses, Rimbaud, Sherazaade. Um dos túmulos que mais impressionam é o de um cachorro chamado Hector (1992-2005), que além de ter merecido um amoroso epitáfio (“Você foi o que de mais belo aconteceu na minha vida”), recebe visitas frequentes até hoje, como atestam as velas sempre acesas e

os doze vasos de flores viçosas sobre o túmulo. Está lá também a de um cão de rua, sem nome, que veio a morrer na entrada do cemitério.

Essas demonstrações de afeto só vêm confirmar o que a estudiosa americana Marjorie Garber (1997, p. 247), no livro *Dog Love*, assegurou: “Dog love and dog loss are part of the same story”. Isso porque amor e perda nunca deixaram de se entrelaçar ao longo da nossa antiga história de interação e cumplicidade com a espécie canina, uma vez que as origens do cão coincidem com o fato de eles terem se tornado parte da vida cotidiana dos humanos. E é nesse sentido que Donna Haraway (2005, p. 12), no livro *The companion species manifesto*, afirma que “cães dizem respeito a uma história inescapável e contraditória de relacionamentos – relacionamentos co-constitutivos, nos quais nenhuma das partes pré-existe ao relacionar-se, e nos quais o relacionar-se nunca se realiza de uma vez por todas”. Eles estão aqui para *viver com*. E assim, segundo ela, “cães e pessoas figuram um universo” (HARAWAY, 2005, p. 21).

Pode-se dizer que o caráter contraditório dessas relações se inscreve nos modos como se desdobraram ao longo dos séculos, já que não apenas de afetos foram construídas. Nelas, a crueldade também incide de forma contundente, e não se pode ignorar a marginalidade vivida por muitos cães em sua convivência com os homens. Subjugados, maltratados, rejeitados, descartados, muitos foram ou são reduzidos ao que Giorgio Agamben (1997, p. 132) chamou de uma “vida nua”, “indigna de ser vivida”. A morte deles, sob esse prisma, tampouco tem valor. Por serem indesejados, morrem em obscuridade ou, como último recurso, são “humanitariamente” submetidos ao sacrifício, como mostra o escritor sul-africano J. M. Coetzee (1990, p. 146), em *Disgrace*, ao trazer à tona “a margem da margem” dos cães abandonados, doentes, carentes e condenados ao extermínio, simplesmente “porque são demasiados”. Algo também apresentado no filme *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica, nas cenas em que o protagonista humano, ao procurar seu cachorro perdido, vai até um depósito de cães recolhidos nas ruas, os quais, se não reivindicados pelos donos em tempo hábil, são sacrificados num grande forno.

Mas é nos afetos e nos exercícios de luto que pretendo me deter neste ensaio, com ênfase em algumas narrativas literárias e fílmicas nas quais os cães assumem papéis relevantes como personagens. Afinal, esse amálgama amor/perda, inerente ao processo das interações entre as espécies, nunca deixou de atravessar também, com matizes e intensidades diversas, as manifestações culturais de diferentes épocas e lugares.

2 Mortes caninas

Homero, como se sabe, foi o marco inicial dessa linhagem literária no âmbito do imaginário literário do Ocidente, ao descrever, de maneira magistral, nas últimas páginas da *Odisseia*, o encontro de Ulisses com seu velho cão Argos – a única criatura a reconhecer o herói quando este, sob o disfarce de mendigo, retorna a Ítaca depois de 20 anos de ausência. Numa pungente demonstração de amor e lealdade, Argos não apenas reconhece Ulisses e festeja sua volta, como morre depois, evidenciando ter sobrevivido a tantos anos só para rever seu amigo. E é nesse momento que o herói chora pela primeira e única vez na epopeia.

Essa cena passou a ecoar, sob diferentes modulações, em diversas obras literárias ao longo dos séculos, sem deixar de provocar, também, reflexões sobre as maneiras como as complexas interações afetivas entre humanos e cães são potencializadas pelas experiências de perda e luto advindas da assimetria entre os tempos de vida das duas espécies. E não apenas na literatura, mas também em outros campos artísticos, como o cinema, onde as conexões entre humanos e caninos, atravessadas pelo exercício do luto, se fazem presentes de maneira abundante.

O francês Roger Grenier (1998) compôs um interessante inventário dessas interações no livro *Les Larmes d'Ulysse*, logo após ter perdido seu companheiro canino chamado Ulisses. Numa mistura de crônica, ensaio e relato, não apenas presta, com esse trabalho, uma homenagem ao seu finado amigo, como também reflete sobre o que faz os cães se tornarem trágicas e sublimes criaturas nas vidas de filósofos, escritores, personagens, personalidades da vida pública e pessoas de seu universo particular. Em cada experiência descrita, narra uma história ao mesmo tempo similar e bastante diferente das demais, nas quais o poder de compreensão mútua de seres de espécies diferentes é sondado em suas diferentes nuances de complexidade. Não à toa, o autor lembra que “au plus profond, les bêtes familières font partie de notre folie, de notre mal de vivre” (GRENIER, 1998, p. 17). Atento a isso, ele sonda as várias nuances de complexidade que atravessam o conjunto dessas relações.

Ao discorrer sobre os cães de escritores como Kafka, Rilke, Baudelaire, Freud, Virginia Woolf, Tchekhov e Flaubert, entre outros, sublinhando certas peculiaridades da espécie canídea, ele não deixa de relatar detalhes de sua própria convivência com Ulisses. No final, chega a mencionar os sonhos recentes que teve com ele, assegurando que sempre

podemos reencontrar nossos cães à noite, durante anos, mesmo que reinventados ou distorcidos pelas “cruéis fantasias da imaginação”.

Esse esforço de ultrapassar, pelo exercício criativo, a dor do luto provocada pela morte de um querido cão também se dá a ver explicitamente no filme *Heart of a Dog*, de 2016, da artista norte-americana Laurie Anderson, no qual ela presta um tributo à sua cadela Lolabelle, que morreu doente e idosa, após ter ficado cega e ter sido ensinada a tocar piano para enfrentar as limitações impostas pela idade e recuperar um pouco do brilho perdido com a cegueira. Como diz a diretora, com sua amiga canina, aprendeu, entre outras coisas, a lidar com a velhice. Ao reconstituir cenas da vida de Lolabelle, graças aos registros audiovisuais de que dispunha e das lembranças que ficaram, a artista não deixou de evocar outras perdas próximas: a da mãe que não amava, mas que restou como uma dor, e a do marido Lou Reed também músico e artista conhecido, o que só reitera a assertiva de Marjorie Garber de que a morte de um cão amado tende a trazer à tona outras mortes, sem deixar de ser, ela mesma, uma dolorosa e profunda experiência.

Num tom elegíaco, mas sem lamento, a voz em *off* da própria Anderson atravessa todo o filme, potencializando a carga lírica das cenas, nas quais incidem, ainda, algumas reflexões de ordem mística e filosófica sobre os afetos, a morte e o que resta como fantasma de toda uma experiência de vida. Não à toa, uma frase de David Foster Wallace é reiterada ao longo do filme: “Every love story is a ghost story”. É ao reconhecer a perda como perda, e a sua inevitabilidade nas relações de afeto, que a artista se arrisca a falar dela, evocando, para isso, a memória.

Daí a narrativa fílmica se iniciar com “Once upon a time”, num movimento de reconstituir algo que só pode permanecer na lembrança como fragmentos de imagens, palavras, pensamentos, excertos musicais, já que todo o resto é esquecimento. Paradoxalmente, o que fica do outro que se foi em quem vive essa experiência de perda é precisamente o que desse outro se esquece. Ao trazer essa lição por vias oblíquas para dentro de seu filme, a artista não deixa de reconhecer que o perdido agora faz parte de si.

3 Matar por paixão

Se Anderson, com a cumplicidade de seu marido (que morreria logo depois), recusou-se a sacrificar sua cadela doente, preferindo deixá-la morrer naturalmente de velhice, o mesmo não se dá a ver em outras obras sobre a vida e a morte de cães velhos e enfermos, nas quais a morte canina

ocorre por decisão humana. Nesse caso, não como mero de gesto de descarte, mas como ato de amor, como forma de desviar o animal da experiência da dor extrema.

Na literatura, essa morte decidida e imputada em nome da compaixão se dá a ver, por exemplo, no romance *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera (1983), mais precisamente na sétima parte do livro, toda dedicada à convivência dos personagens Tomás e Tereza – casal atormentado pelos reveses da vida conjugal – com sua cadela Karenin. Esta, com câncer e condenada a morrer em grande sofrimento após a remoção do tumor, é submetida à eutanásia por decisão do casal, protagonizando, com isso, uma das cenas mais tocantes da literatura contemporânea. Antes dessa cena, porém, Tereza ruma em silêncio sobre a natureza de sua ligação com Karenin, chegando à conclusão de que o amor que a unia à cadela era melhor do que o amor que existia entre ela e Tomás. “Melhor, e não maior”, diz o narrador. Isso, porque o amor canino é desinteressado, é dado de graça. É um amor idílico, e que “só existe porque vem de um animal, que não foi expulso do Paraíso” (KUNDERA, 1985, p. 299).

Como no filme de Laurie Anderson, o amor canino serve de parâmetro para que Teresa possa avaliar o amor entre humanos, incluindo o materno. A dificuldade de amar a mãe (ou a obrigação de amá-la) emerge no capítulo do romance com intensidade, o que foi ressaltado na cena do filme de Philip Kaufman, de 1988, baseado no livro de Kundera, quando a personagem (interpretada por Juliette Binoche), diante da cachorra Karenin, resume tudo numa frase: “Fui forçada a amar minha mãe, mas não a este cão”.

Aliás, a presença canina nessa adaptação fílmica é pontual e mesmo a cena do sacrifício da cadela não deixa de ser sucinta, o que, de certa forma, minimiza a importância da questão animal na película em prol da ênfase nas relações humanas. Nesse sentido, subtrai uma das linhas de força mais poderosas do romance: a discussão sobre as interações interespecíficas e o relevo dado às potências afetivas e cognitivas dos sujeitos não humanos. A expressividade do olhar animal, por exemplo, que Kundera explora de maneira incisiva, se arrefece nas cenas fílmicas.

Nas páginas do livro dedicadas à morte de Karenin, o seu olhar para Tereza, pouco antes de ser sacrificada, merece uma atenção especial. Um olhar assustador, com uma intensidade, para a mulher desconhecida. Como descreve o narrador, não era um olhar de tristeza ou desespero, mas “um

olhar de uma arrepiante, de uma insustentável credulidade. Aquele olhar era uma pergunta ávida” (KUNDERA, 1985, p. 301).

Diante de um olhar como esse, uma questão se apresenta: o que sabem, de fato, os cães (e também outros animais) sobre nós, humanos? O que eles são capazes de nos perguntar sem palavras? Dado que nós, humanos, somos incapazes de chegar, pela razão, a uma resposta, cabe-nos um exercício de imaginação que nos permita entrar na pele desses outros para capturar, pelos sentidos, algo do que eles dizem sem propriamente dizerem. Afinal, os seres não humanos também têm um saber próprio sobre o que olham. Mesmo que não compartilhem uma linguagem comum, a comunicação com eles se torna possível por outras vias que não palavras articuladas.

Vale lembrar que a questão da linguagem e das formas de comunicação interespecies tem sido, nas últimas décadas, um campo fértil para descobertas surpreendentes sobre as linguagens não humanas, o que vem contradizer muitos pensadores ocidentais – entre eles, Heidegger – que usaram o dispositivo “linguagem” para estabelecer os chamados “próprios do homem” em relação às demais espécies e definir, a partir disso, não apenas uma hierarquia entre os viventes, como também os limites dos conceitos de humano e humanismo.

Heidegger (1958), aliás, chegou a associar, em *A essência da linguagem*, a incapacidade do animal de falar à incapacidade animal de morrer. Na concepção heideggeriana, como elucida Jacques Derrida (2010) em *La bête et le souverain*, o animal não pode morrer porque ele, em estrito senso, nem existe, quer dizer, ele não questiona, não compreende, não fala, portanto nada sabe do começo ou do fim. A morte, nesse caso, é vista como uma experiência reservada aos humanos sob a alegação de que os animais não a experimentam *como tal* (DERRIDA, 2010).

Entretanto, o olhar de Karenin, que parecia pressentir sua morte próxima, desmente tal assertiva, assim como Argos, que esperou a volta de Ulisses para morrer. Ou a cachorra Baleia, de *Vidas secas* (1938), do escritor brasileiro Graciliano Ramos, com sua indignada e desesperada reação à espingarda do vaqueiro Fabiano, decidido a matar a cachorra doente para poupá-la do sofrimento, como no livro de Kundera.

Baleia é, certamente, a personagem canina mais canônica da literatura brasileira. Integrante de uma família de retirantes nordestinos afligidos pela seca, exerce um papel central dentro desse grupo composto pelo pai, Fabiano, pela mãe, Sinhá Victória, pelos dois meninos, pelo papagaio e por ela mesma, a cachorra, todos imersos num mundo em estado bruto, onde vivem condenados à experiência da mais radical penúria. Uma comunidade, aliás, em que os mundos humano e não humano – feitos de porosidade – contaminam-se reciprocamente ao ponto de a humanidade de um se confundir com a animalidade do outro, independentemente da espécie a que pertencem.

Inteligente, solidária e afetuosa, é ela quem garante a sobrevivência da família. Como diz o narrador: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam...” (RAMOS, 1978, p. 90). Por isso mesmo, muitos críticos brasileiros a consideram um animal humanizado, por defenderem que suas qualidades emocionais, comportamentais e cognitivas sejam inerentes aos humanos e impróprias quando usadas para descrever um animal não humano.³

No entanto, o que o autor faz é ressaltar o papel de Baleia como um sujeito, não pelo fato de ser humanizada, mas por ter habilidades e faculdades emocionais e cognitivas que não se restringem aos humanos. Ela é um ser que tem um olhar, um ponto de vista diante do mundo, mas fora das armadilhas do antropomorfismo, visto que Ramos a constrói como um ser que, pela estreita convivência com os humanos, tem sua animalidade contaminada por essa proximidade, na mesma proporção em que a animalidade dos humanos se intensifica.

A sua morte, que ocupa todo o nono capítulo do romance, pode ser considerada o ponto alto da história, não apenas por ser experienciada pelos três humanos como uma espécie de trauma familiar, mas também por provocar uma forte comoção nos leitores. Cito os primeiros parágrafos desse capítulo:

A cachorra Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida.

³ No livro *Literatura e animalidade*, discuto essa questão.

Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um rosário de sabugos de milho queimados. Mas Baleia, sempre de mal a pior, roçava-se nas estacas do curral ou metia-se no mato, impaciente, enxotava os mosquitos sacudindo as orelhas murchas, agitando a cauda pelada e curta, grossa na base, cheia de moscas, semelhante a uma cauda de cascavel.

Então Fabiano resolveu matá-la. Foi buscar a espingarda de pederneira, lixou-a, limpou-a com o saca trapo e fez tenção de carregá-la bem para a cachorra não sofrer muito. (RAMOS, 1978, p. 90)

Após receber os tiros da espingarda de Fabiano, a cachorra se arrasta e tenta se esconder, entrando num estado de tremor e angústia, com a respiração apressada, “a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível”. Porém, antes de morrer, sente vontade de dormir e sonhar, para, assim, acordar feliz num mundo cheio de preás.

Dessa forma, Graciliano Ramos, num exercício de imaginação e empatia, vale-se dos sentidos para entrar na pele da cadela baleada e escrever sobre o que se passa dentro dela naquele trágico momento. Compõe, assim, uma das cenas mais fortes e comoventes da literatura brasileira, a qual, aliás, foi recriada de forma magnífica por Nelson Pereira dos Santos no filme *Vidas secas*, de 1963. Tanto que houve quem achasse, na época, que a cachorra que interpretara Baleia tivesse sido realmente assassinada em prol do realismo da cena, o que levou o diretor a exhibir a vira-lata atriz no Festival de Cannes como comprovação de que ela estava viva e ativa.

A cena da morte da Baleia, aliás, foi explicada em detalhes pelo diretor de fotografia do filme, Luiz Carlos Barreto, numa entrevista ao jornal *Estado de S. Paulo*:

Ninguém ia matar a Baleia. Fizemos um efeito especial subdesenvolvido. Pegamos uma linha branca de costura, amarramos a perna no rabo para ela fingir que tinha levado o tiro. Tinha a maquiagem, água de chocolate, não sei o quê. Ela tinha de fechar os olhos... Nós escolhemos uma locação, um carro de boi, e o sol nascendo... para ela olhar para o sol. O sol batia e ela foi fechando os olhos por causa da luminosidade. O Nelson botou toda a equipe para fora, e só ficamos eu, ele e o José Rosa – e a câmara. Ninguém falava nada. Na hora que ela comesse a fechar os olhos, o Nelson cutucava o Zé Rosa e ele ligava a câmara. O sol nasceu, ela fechou os olhos e deu a sensação nítida de morte. (BARRETO, 2018)

Tais detalhes sobre a estratégia de filmagem do sacrifício da vira-lata evidenciam o artesanato fílmico do cineasta, que optou por atores não profissionais e inventou artifícios “caseiros” para extrair das situações os efeitos desejados. O “realismo” dessa cena de morte advém desses recursos

criativos, em nítida consonância com os recursos visuais inerentes à escrita do autor alagoano. À feição de Laurie e Kundera, mas por vias distintas, Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos ingressam, assim, na intimidade da espécie canina, dela extraíndo uma poética dos sentidos.

Com isso, todos, cada qual à sua maneira, atravessam os limites de sua própria espécie para entrar em outros espaços de subjetividade que não a humana, de forma a expressar, em imagens e palavras, os sentimentos, pensamentos e sensações dos animais que convivem conosco. Assumindo muitas vezes o ponto de vista desses outros viventes, eles evidenciam que essas alteridades têm outras formas de linguagem e de racionalidade que desafiam nosso poder de compreensão.

Se, em decorrência desses desafios, um certo antropomorfismo se dá a ver em muitas passagens das obras desses autores, é porque os limites entre humanidade e animalidade se embaralham no trabalho de ficcionalização de nossas relações com as demais espécies. Daí que, ao “habitarem” o corpo dos cães para compreenderem o que estes sentem na hora extrema, esses escritores/artistas não apenas encenam uma subjetividade híbrida, interespecífica, como também evidenciam o caráter ficcional dessa tarefa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer** – O poder soberano e a vida nua. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1998.

ANDERSON, Laurie. **Heart of a Dog**. New York: Nonesuch Records, 2015.

BARRETO, Luiz Carlos. Era preciso sentir o calor olhando para a fotografia do filme. **O Estado de S. Paulo**, 25/08/2018. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/infograficos/brasil,cinema-era-preciso-sentir-o-calor-olhando-para-a-fotografia-do-filme-conta-barreto,911961>. Acesso em: 17 nov. 2020.

COETZEE, J. M. **Desonra**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COETZEE, J. M. **Disgrace**. London: Penguin 1999.

DERRIDA, Jacques. **La bête et le souverain**. V. 2. Paris: Galilée, 2010.

GARBER, Marjorie. **Dog Love**. New York: Touchstone, 1997.

GRENIER, Roger. **Les Larmes d'Ulysse**. Paris: Gallimard, 1998.

HARAWAY, Donna. **The Companion Species Manifesto – Dogs, People, And Significant Otherness**. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2005.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Trad. Teresa Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MCHUGH, Susan. **Dog**. London: Reaction Books, 2004.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Sino Filme, 1963.