

A receptividade ao silêncio, o direito ao grito: natureza e artifício em Clarice Lispector e Francis Bacon

Ângela Maranhão Gandier

Resumo:

O propósito deste artigo é contribuir para um diálogo sobre a literatura e as artes plásticas a partir de uma vertente teórica da Ecocrítica que propõe refletir sobre a relação entre o homem e a natureza na literatura e nas artes em geral. As obras norteadoras desta leitura transversal são o romance *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector e algumas pinturas de Francis Bacon que serão vistas a partir de um núcleo comum que as aproxima, ou seja, a abertura para o desconhecimento, para o que ainda não foi nomeado nas relações humanas quando confrontadas com a Natureza e a própria artificialidade criada pelo homem. Estas obras dispõem de uma abertura que nos conduz às tensões entre o reino orgânico da natureza e o mundo do artefato e da artificialidade. Assim, os devires minerais, vegetais e animais irrompem com força em configurações complexas e ambivalentes que impõem o exame dos conceitos de Natureza e Humanidade como suscetíveis àquilo que pode deslocá-los de sua centralidade, importância e valor.

Palavras-chave: Ecocrítica, relação homem/natureza, antinatureza, artificialidade, intersemiose.

Abstract:

The purpose of this article is to contribute for a dialogue about literature and fine arts from an ecocritic theoretical model that proposes a reflection on the relationship between man and Nature in literature and in arts in general. The guiding works for this transversal reading are Clarice Lispector's novel, *A maçã no escuro*, and some canvas by Francis Bacon that will be regarded from a common core that approximates them, that is to say the opening to the unknown, to that which is still to be named in Human relations when confronted by Nature and the artificiality coined by men. These works have an opening that leads to tensions between the organic realm of Nature and the world of artifice and artifact. Thus, the becoming minerals, plants and animals erupt strongly in complex and ambivalent settings that impose examination of the concepts of Nature and Humanity as susceptible to what can move them from their centrality, importance and value.

KeyWords: Ecocriticism, the relationship human / nature, anti-nature, artificiality, intersemiosis

Os dois artistas de que este artigo se ocupa se dedicaram a uma criação surpreendente e singular. A escolha de Clarice Lispector e de Francis Bacon para o encaminhamento do nosso tema se deve ao fato de serem ambos responsáveis, em seus respectivos domínios, por obras que lhes conferem a marca de uma inconfundível originalidade. Além desse mérito, o ato de criação de ambos se dá na linguagem, através da linguagem e contra a linguagem. Por essa razão, permanecem estimulando novas exigências para a crítica.

O romance escolhido, *A maçã no escuro* (1956) de C. Lispector, atuará como eixo relacional aberto a interações com alguns quadros de F. Bacon.¹ Nesse sentido, nosso propósito é menos o estabelecimento de comparações do que a adoção de uma leitura transversal do romance e das telas em torno de um núcleo comum que as aproxima.

Tanto o romance clariceano como as pinturas de Bacon desconcertam porque abrigam uma abertura para o novo, para o desconhecimento, para o que ainda não foi nomeado. Nelas pulsam um movimento inquietante: devires mineral, vegetal e animal irrompem com força em configurações complexas e ambivalentes. A principal intenção que move este artigo, portanto, é contribuir para um diálogo entre literatura e artes plásticas em torno das noções problemáticas de mundo natural e mundo artificial. Para realizar tal tarefa, é preciso indagar sobre os movimentos e abalos que podem deslocar o conceito de natureza de sua centralidade, importância e valor nas obras ora interpretadas.

É necessário, entretanto, esboçar algumas notas sobre a ecocrítica para, em seguida, examinarmos de que forma as obras de C. Lispector e Bacon podem ser interpretadas à luz da vertente teórica da ecocrítica que propõe o exame da relação entre o homem e a natureza na literatura e nas artes em geral.

Tanto Cherill Glotfelty como Greg Garrard são unânimes em afirmar que a ecocrítica designa uma instância de estudos abrangentes. O primeiro assinala que “a despeito do amplo escopo de investigação e dos níveis díspares de sofisticação, toda crítica ecológica partilha da premissa fundamental de que a cultura humana está vinculada ao mundo físico, e ambos afetam-se mutuamente.” (GLOTFELTY, 1986: xix). Para Garrard, alguns conceitos revelam-se caros ao pensamento ecocrítico como mundo natural, mundo animal, crise ambiental, poluição, apocalipse. Todos esses conceitos caracterizam a singularidade da proposta que mobiliza os ecocríticos na busca por um “discurso transformador que permita analisar e criticar o mundo em que vivemos.” (GARRARD, 2006: 16).

Para ambos, algumas experiências de transformação do nosso tempo alertaram os analistas para complexidade da situação ambiental. Nesse sentido, o campo das ciências humanas foi conduzido a inclinar-se com maior atenção e persistência sobre

1. Lista dos quadros citados no texto e reproduzidos no anexo: *Man with Dog*, 1953; *Two Figures in the Grass*, 1954; *Figure with Meat*, 1954; *Triptych. Crucifixion*, 1962; *Three Figures and a Portrait*, 1974 e *Fragment of a Crucifixion*, 1950.

a dimensão ambiental e ecológica, que se transformou no foco de suas preocupações. Glotfelty define a ecocrítica como um campo de reflexão para o qual converge o conhecimento proveniente da filosofia, história, psicologia, antropologia, teologia, bioética. Forma-se assim uma rede de conexões entre saberes no sentido de formar uma massa crítica em torno dos problemas ecológico-ambientais que não podem ser dissociados da dimensão cultural. Por essa razão, uma das principais propostas da ecocrítica é analisar a relação entre os seres humanos e o ambiente físico na literatura, nas artes em geral e na indústria cultural.

Ora, a arte sempre ocupa um lugar de relevância e dispõe de um estatuto singular, propício à reflexão sobre os impasses e crises da cultura.

Serpil Oppermann, no entanto, adverte sobre as cautelas críticas que devem ser tomadas para que não se caia na falácia da generalização. Ele pondera sobre o risco da perspectiva da ecocrítica, quando usada sem o rigor necessário, acabar transformando a literatura em fórum de discussão. Embora reconheça “ser possível explorar meios através dos quais literatura e ecologia possam interagir produtivamente, [ele sinaliza] para o risco de leituras redutoras dos textos literários que, neste caso, seriam utilizados tanto como meras transcrições do mundo físico como uma forma de politização da literatura.” (OPPERMANN, 1999: 4). Seria um equívoco, portanto, fazer das obras literárias pretexto para o exame de problemas ecológicos (e acrescentamos, para o exame de problemas de qualquer ordem). Por outro lado, o “discurso eco-literário (*eco-literary*) pode examinar nos textos literários a articulação do silêncio da natureza e suas implicações.” (OPPERMANN, 1999: 4). O pensamento de Gretchen Legler não é outro quando afirma que a ecocrítica pode ensinar “análises das construções culturais da natureza em consonância com análises da linguagem, desejos, conhecimento e poder.” (LEGLER, 1999: 5).

Esse aspecto é do maior interesse para o desenvolvimento do nosso tema. Além disso, é importante frisar que os pressupostos teóricos esboçados pelos analistas da ecocrítica vão ao encontro da contribuição teórica de alguns representantes do pensamento filosófico como Gilles Deleuze, Clement Rosset, Maurice Merleau-Ponty, Jean-François Lyotard, Georges Didi-Huberman, porque esses pensadores deram relevo especial aos problemas de estética. Suas análises sobre a literatura e outras manifestações artísticas permanecem como guias incomparáveis que podem fornecer um lastro teórico sobre a complexa relação homem & natureza.

A obra literária de Clarice Lispector permanece um desafio ao pensamento. Alguns de seus principais romances resultaram em interpretações orientadas por diversas perspectivas, tanto a filosófica e a psicanalítica como a lingüística e a sociológica. Apesar da significativa fortuna crítica da autora, não temos conhecimento de que o romance *A maçã no escuro* tenha sido interpretado à luz da relação homem & natureza, como tentaremos fazer a seguir. Esta análise parte principalmente do pensamento filosófico, uma das balizas norteadoras para a interpretação da obra clariceana.

A natureza em *A maçã no escuro* não pode ser encontrada no tema da fuga para o mundo natural como a busca de uma relação outrora harmoniosa e autêntica, oposta às tensões vivenciadas nas metrópoles caóticas e degradadas. Não se encontra por esta via ressonância alguma nesta obra. A polarização campo versus cidade não se justifica porque,

como assinala Sebastião Nunes, o ambiente nos romances da autora é o “Espaço como meio de inserção da existência”, por isso “as paisagens naturais e urbanas não adquirem importância por si mesmas” (NUNES, 1969: 114).

Contudo, a cena natural no romance clariceano, a “Natureza em si”, não pode ser desconsiderada porque representa uma totalidade, precária e frágil, que a narradora conduz o personagem a confrontar. A natureza será aqui elucidada à luz da crítica de que a “idéia de natureza não passa de uma ilusão exigida pelo desejo humano.” (ROSSET, 1989: 9). Rosset recusa a divinização da natureza opondo a esta tendência idealizante a noção de um mundo como artifício. Para o filósofo,

(...) o homem será *naturalizado* no dia em que assumir plenamente o artifício, renunciando à própria idéia de natureza, que pode ser considerada uma das principais “sombras de Deus”, ou, então, o princípio de todas as idéias que contribuem para “divinizar” a existência (e desta maneira, depreciá-la enquanto tal). (ROSSET, 1989: 9-10).

Apesar de seguir outras motivações, Merleau-Ponty assevera que a ciência pode ajudar a eliminar as falsas concepções de natureza, apesar de sua advertência de que “não se pode pedir à ciência uma nova concepção.” (MERLEAU-PONTY, 2006: 137). Para ele, no entanto, “não é possível pensar a Natureza sem nos darmos conta de que a nossa idéia da Natureza está impregnada de artificialismo.” (MERLEAU-PONTY, 2006: 138).

A nova perspectiva inaugurada por Rosset, entretanto, aclara o pensamento sobre o tema porque ainda estamos sob a vigência deste tipo de idealização. Rosset vai chamá-la justamente de “preconceito naturalista”, a qual confessa não ter a pretensão de criticar porque resultaria um esforço inútil. Haja vista, por exemplo, o enraizamento ideológico na idéia de natureza orientada para temas morais, como as “idéias de primitividade, de autenticidade, de ‘puro’ precedendo a poluição.” (ROSSET, 1989: 23). Por sinal, esta vertente moralizante é um veio fértil explorado pelas mídias (propaganda, cinema, folhetins, música). Não há, portanto, possibilidade alguma de “extirpar um preconceito inextirpável” que reside no cerne das representações naturalistas erigidas sobre uma base antropocêntrica. Tais representações valorizam o mundo natural (domínio da natureza) em detrimento do mundo artificial (domínio do homem) e da matéria (domínio do acaso). Neste sentido, a lógica da chamada *trilogia ontológica* funcionaria nos seguintes termos:

Desde que uma ordem se manifeste (seja ela de caráter puramente físico, isto é, não afetando as criaturas vivas) é considerado natural. Desse modo, podem-se distinguir três grandes domínios da existência (artifício, natureza e acaso) e definir o domínio da natureza como um terceiro estado, do qual o homem (artifício) e a matéria (acaso) se encontram excluídos. (ROSSET, 1989: 302).

Esta visão situa-se nos antípodas do que defende Rosset. Para ele, é preciso rasurar o limite entre o mundo como artifício e o mundo como natureza, pois a suspensão desta oposição implica o reconhecimento do artifício como positivo e produtivo. Se “a recusa

do fabricado (pelo homem) é a recusa do que existe” (ROSSET, 1989: 301) haveria aí uma lógica perversa que o homem usa contra si mesmo: a de não aceitar a facticidade. A aceitação da existência real contida no artificialismo é uma aposta trágica. Para Rosset, o termo trágico não carrega em si negatividade alguma. Pelo contrário, enquanto o homem continuar erguendo muralhas para isolá-lo do domínio da artificialidade, ele estará se afastando da esfera do presente e do fato. Por essa razão, defende Rosset, ser necessário fazer o homem,

reconhecer como “sua” a ausência de qualquer ambiente definível; acostumá-lo passo a passo à idéia de artifício, levando-o a renunciar progressivamente a um conjunto de representações naturalistas cuja ausência de caução na realidade nunca deixou de conduzir ao desapontamento e à angústia. (ROSSET, 1989: 300).

É preciso, portanto, encontrar respostas em *A maçã no escuro* não no lugar da natureza. É nos meandros da anti-natureza trágica defendida por Rosset que seguiremos “o rastro nervoso e peremptório” que o personagem do romance deixa à sua volta. Esta expressão, própria da sensibilidade de Merleau-Ponty, se refere ao romancista e a sua arte. Para ele, o escritor “tateia em torno de uma intenção de significar”, e nos fornece “emblemas cujos sentidos jamais acabaremos de desenvolver, e, justamente, porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave.” (MERLEAU-PONTY, 2002: 108).

Os emblemas cujos sentidos latejam em *A maçã no escuro* são acenos para a compreensão da escrita de C. Lispector como uma forma de conhecimento. O enredo do romance, cujo tema não poderia ser mais banal, pode ser resumido em poucas palavras: Martim é um homem em fuga por ter cometido um crime (durante a maior parte do romance, não é esclarecido que tipo de crime ele cometera). Refugia-se no campo, em uma pequena propriedade rural; lá arranja trabalho e permanece no lugar até ser denunciado e entregue à polícia. A dificuldade de se pretender uma mera descrição de enredo é porque a narrativa mesma se constitui como uma verdadeira busca existencial. Nesse sentido, o enredo é o que menos importa em uma obra deste nível de complexidade.

Em *A maçã no escuro*, o personagem Martim assume outra identidade, outras vidas são vividas por ele. Ou melhor, fincado na radicalidade da experiência em que ele mergulha não se trata aí apenas de Martim viver outras vidas: ele almeja a desorganização total do ser social e cultural, quer dar as costas ao domínio da linguagem que o constitui. Na sua recusa de não mais pensar, ele deseja conquistar a plenitude das coisas: ser como as pedras “que têm a calma de não ter futuro.” (LISPECTOR, 1998: 38).

Um trecho extraído da primeira parte do romance, sugestivamente intitulada de *Como se faz um homem*, é exemplar da busca do personagem:

Aquela coisa que ele estava sentindo devia ser, em última análise, apenas ele mesmo. O que teve o gosto que a língua tem na própria boca. E tal falta de nome como falta nome ao gosto que a língua tem na boca. Não era, pois, nada mais que isso. (...).

Antes que passasse, ele involuntariamente a reconheceu. Aquilo – aquilo era um homem pensando... Então com infinito desagrado, fisicamente atrapalhado, ele se lembrou no corpo de como é homem pensando. Homem pensando era aquilo que, ao ver

algo amarelo, dizia com esforço deslumbrado: essa coisa não é azul. Não que Martim tivesse chegado propriamente a pensar – mas o reconheceu como se reconhece na forma das pernas imóveis o próprio movimento. E mais que isso ele reconheceu: essa coisa na verdade estivera durante toda a fuga com ele. Fora apenas por desleixo que quase a deixara agora se alastrar.

Então, sobressaltado, como se em alarme tivesse reconhecido a volta insidiosa de um vício, teve tal repugnância pelo fato de ter quase pensado que apertou os dentes, em dolorosa careta de fome e desamparo – virou-se inquieto para todos os lados do descampado procurando entre as pedras um meio de recuperar a sua potente estupidez anterior que para ele se havia tornado fonte de orgulho e domínio. (LISPECTOR, 1998: 33).

Não pensar é o primeiro passo que leva Martim ao desconhecimento do que ainda não foi nomeado através da linguagem. A receptividade ao silêncio é uma técnica de humildade: o personagem irá indagar a natureza, não chega com discurso algum constituído previamente nem sobre a natureza nem sobre nada. Depois de conversar com as pedras, Martim irá radicalizar a experiência de não sentir mais necessidade de criar um sentido para a sua existência. Descentralizado o homem, a natureza ali é posta em um horizonte mais amplo de significação e o antropocentrismo perde completamente a razão de ser. Martim, então, levará essa experiência às últimas conseqüências.

A conquista de si mesmo através da plenitude das coisas e dos animais estava apenas começando no descampado. O que virá a seguir? Quando já está instalado no depósito da pequena fazenda, a conquista de si mesmo será feita através da assimilação da vida proliferante e impessoal da natureza:

Por nojo, o homem que repentinamente se tornara de novo abstrato como uma unha que quis recuar; enxugou com o dorso da mão a boca seca como um médico diante de sua primeira ferida. No limiar do estábulo, no entanto, ele pareceu reconhecer a luz mortiça que se exalava o focinho dos bichos. Aquele homem já vira esse vapor de luz evoluindo-se de esgotos em certas madrugadas frias. E vira essa luz se emanar de lixo quente. Vira-a também como uma auréola em torno do amor de dois cachorros; e seu próprio hálito era essa mesma luz. (LISPECTOR, 1998: 104).

Interessa observar que a experiência de Martim não tem relação alguma com metamorfose, processo de bestialização do ser humano ou, ainda, com o abandono do personagem aos seus impulsos animais. Estas idéias pressupõem de antemão o primado da posição antropocêntrica implicada na idealização da natureza. Nessa perspectiva, o homem ocuparia uma posição dominante com relação às demais formas de vida. A este respeito, é exemplar a passagem do curral das vacas:

Ele então deu um passo para a frente. E, ofuscado, estacou. No começo nada viu, como quando se entra numa grota. Mas as vacas acostumadas à obscuridade haviam percebido o estranho. E ele sentiu no corpo todo que seu corpo estava sendo experimentado pelas vacas: estas começavam a mugir devagar e moviam as patas sem ao menos olhá-lo – com aquela falta de necessidade de ver para saber que os animais têm, como se já tivessem atravessado a infinita extensão da subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a

perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada. Enquanto ele, no curral, se reduzira ao fraco homem: essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem a outra. (LISPECTOR, 1989: 96).

A narrativa de Clarice é conduzida por outra motivação e, sobretudo, dentro da mais clara positividade: Martim deve fazer um movimento ascendente para chegar à dimensão dos animais. O personagem diz temer “jamais conseguir ascender ao curral”.

Nesse sentido, para além da idealização da natureza e da natureza humana, Martim participa da realidade do devir animal que Gilles Deleuze destaca nos quadros de Bacon: “O homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem. Não se trata de combinação de formas, mas de um fato comum: o fato comum do homem e do animal” (DELEUZE, 2007: 29). Nesse sentido, a distinção entre homem e animal é apagada, ocorrendo uma inversão porque, no quadro referido pelo filósofo, a sombra do homem “adquire uma existência animal, autônoma e independente.” (quadro 1, *Man with dog*).

Sobre o diálogo entre *A maçã no escuro* e alguns quadros de Francis Bacon, a motivação destas notas é encontrar pontos tangenciais que os aproximam. Este propósito de captar as correspondências entre obras singulares, sobretudo quando são oriundas de campos artísticos distintos, muitas vezes acontece num *flash*, um lampejo que não foi antecedido por um trabalho analítico do entendimento, como aconteceu nesse caso.

Assim, nossa tarefa foi conduzida pela inquietação e desconforto intensos provocados pelo romance clariceano e pelos quadros de Bacon. Isso ocorreu porque a arte de nossos autores situa-se em uma encruzilhada para a qual convergem forças que indagam, principalmente, sobre o lugar do homem e sobre a idéia de humano como fora concebido inicialmente pelo espírito das Luzes.

A esse respeito, Jean-François Lyotard elege a noção de inumano para discorrer sobre as teses humanistas que partem do pressuposto do homem como aquilo que não pode ser questionado. Para ele, a questão da inumanidade se impõe para chacoalhar os chamados humanismos confortáveis e a insistência de se apregoar que é próprio da humanidade do homem ser inteira e definida. Lyotard recusa esta especulação reconciliatória, e uma das razões apontadas é que a própria civilização é inumana. Isto se radicaliza mais na contemporaneidade por causa tanto da impossibilidade de gerar utopias como pelo atual estágio do desenvolvimento técnico-científico. Este desenvolvimento realizaria afinal o destino da metafísica, descrito por Lyotard como um pensamento de forças que, escapando ao próprio controle do homem, apenas o utiliza como meio de se perpetuar ao infinito:

O que impressiona nesta metafísica do desenvolvimento é que ela não precisa de nenhuma finalidade. O desenvolvimento não está magnetizado por uma Idéia como seja a da emancipação da razão e da liberdade humanas. Reproduz-se acelerando-se e estendendo-se segundo a sua própria dinâmica interna. Assimila os acasos, memoriza o seu valor informativo, e utiliza-o como nova mediação necessária ao seu funcionamento. (LYOTARD, 1989: 14).

O filósofo chega à conclusão que o homem não está no centro do universo. Contudo, para esta primeira inumanidade – a do sistema metafísico do desenvolvimento sem peias – contrapõe-se uma segunda, descrita como um “hóspede interno”, a criança que nos habita. Esta não teria ligação alguma com a alma, núcleo escuro de cada um ou irracionalidade básica. O inumano que habita o homem é a infância que persiste em cada um de nós, a criança que foi abafada e domesticada pela educação, sendo obrigada a adquirir uma “segunda natureza” (visto) “que a educação não funciona sem contrariedades e terror”. (LYOTARD, 1989: 15). O tipo de inumano que está em nós pode ser transformado em forma de resistência ao outro inumano, o do desenvolvimento e respectiva complexidade. Esta tarefa, para nosso filósofo, caberia à escrita, ao pensamento, à literatura, às artes.

O inumano no sentido destacado por Lyotard é uma preciosa chave interpretativa para uma melhor compreensão da pintura de Bacon. Ao adotá-la como ponto de partida, nos afastamos das vertentes teóricas que analisam os quadros de Bacon ora sob a perspectiva da estética da crueldade e da perversão, ora a partir de dados biográficos. Isto não significa que tais análises estejam equivocadas, e não cabe aqui entrar no mérito da questão. Buscamos, no entanto, elucidar a pintura do artista irlandês com outra luz. Encontramos esta nova luz nas análises de Gilles Deleuze e Georges Didi-Huberman.

Ao se debruçar sobre a obra de Bacon, Deleuze chama a atenção para o propósito do pintor de não criar o figurativo (ou seja, a representação) no sentido de que a “pintura não tem um modelo a representar, nem uma história para contar”. (DELEUZE, 2006: 12). Para escapar do figurativo, o pintor isola a figura, procedimento considerado por Deleuze como um movimento simples adotado por Bacon, mas que irá envolver procedimentos formais bem mais complexos. Isolada a figura (na pista, cadeira, sofá, numa espécie de arena de circo, no paralelepípedo, no espelho), o restante do quadro é ocupado por “marcas livres involuntárias riscando a tela, *traços assignificantes* desprovidos de função ilustrativa ou narrativa” (quadro 2 *Two Figures in the Grass*). (DELEUZE, 2006: 14).

O estudo de Deleuze ultrapassa os temas da pintura e da arte de Bacon no sentido das correspondências que o autor estabelece entre os quadros do pintor e a literatura de Franz Kafka, Joseph Conrad, Antonin Artaud e outros criadores cujos projetos artísticos caminharam na mesma direção. Vejamos um exemplo deste diálogo.

Na seção do livro destinada ao *Corpo, a Vianda e o Espírito e o Devir Animal*, Deleuze discorre sobre os diversos tipos de deformações do Corpo baconiano. Nos quadros de Bacon, as composições plásticas resultam do confronto entre carnes e ossos. As Figuras são coisas maleáveis, protéicas, estruturas lábeis submetidas a contorções e movimentos surpreendentes.

Em vários quadros, ora as peças de carne (vianda) estão penduradas como ficam expostas nos açougues (quadro 3 *Figure with Meat*), ora a própria Figura-Corpo é uma massa indiscernível de carne humana e de carne animal (quadro 4 *Triptych. Crucifixion*). Trata-se de um mundo vibrante de entranhas em carne viva em que o corpo parece ter sido virado pelo avesso: “na vianda é como se a carne *descesse* dos ossos, enquanto os ossos se erguem da carne”. Em alguns quadros, por exemplo, a coluna vertebral salta para fora do corpo (quadro 5: *Three Figures and a Portrait*).

Deleuze estende o olhar para certo trecho do conto *A espada* de Kafka ao afirmar que “para Bacon, como para Kafka, a coluna vertebral é apenas a espada sob a pele que um carrasco introduziu no corpo de um inocente adormecido.” (DELEUZE, 2006: 31). Não poderíamos deixar de ver aí uma espécie de *estética da crueldade*, mas não devemos, evidentemente, ficar satisfeitos apenas com isto. Mais relevante do que dar maior importância ao “aparente sadismo”, como adverte Deleuze, é percebermos que subjaz ao arranjo geral destes quadros algo que ultrapassa essa primeira impressão. Os quadros acenam para a compaixão de Bacon pelo animal morto, pela vianda, pela “carcaça em potência” que afinal todos nós somos. Daí o açougue ser elevado à condição de altar, fato que o próprio artista reconhece na entrevista que concedeu ao crítico David Sylvester.²

A esta altura de nossa breve exposição, arriscamos afirmar que, se Deleuze tivesse se debruçado sobre a obra de Clarice Lispector, ali encontraria uma interlocutora privilegiada para dialogar com Bacon. No romance *A maçã no escuro* ressoa o devir animal dos quadros banconianos. Porém, ao contrário do vigor das Figuras de Bacon que se contorcem e gritam, o devir animal do personagem clariceano decorre sem dilaceramento aparente: é através da técnica da humildade que Martim finalmente ascende ao curral das vacas:

O curral era um lugar quente e bom que pulsava como uma veia grossa. Era à base dessa larga veia grossa que homem e bichos tinham filhos. Martim suspirou cansado com o enorme esforço: acabava de “descortinar”. (LISPECTOR, 1998: 98).

Se, para Deleuze, a vianda de Bacon é tirada do açougue para reluzir no esplendor de um altar medonho (quadro 6 *Fragment of a Crucifixion*), não seria exagero algum dizer que o Homem³ clariceano não renuncia ao esplendor do curral de vacas, um mundo de entranhas, excrementos, dejetos, mas que, afinal, o conduz à experiência de sentir o tipo de existência dos animais. Estes mesmos se mostram ao personagem “como se já tivessem atravessado a infinita

2. Sobre a conjunção entre a carne (vianda) e a crucificação, o crítico assinala a coexistência de duas formas: a presença em cena das peças de carne é articulada através da transformação da figura mesma do crucificado em uma carcaça pendurada na cruz. Bacon assim responde: “Nós somos carne, somos carcaças em potencial. Quando vou ao açougue, sempre me surpreendo de, ao invés do animal, não estar eu ali pendurado. Usar a carne desse modo particular é possível assim como se pode usar a espinha dorsal, pois constantemente vemos imagens do corpo humano através de imagens de raios-x, e obviamente, isto altera nossa maneira [dos pintores] de usar o corpo humano.” (“Well, of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher’s shop I always think it’s surprising that I wasn’t there instead of the animal. But using the meat in that particular way is possibly like the way one might use the spine, because we are constantly seeing images of the human body through x-ray photographs and that obviously does alter the ways by which one can use the body.”). (BACON, Francis. Transcrição de parte da entrevista concedida ao crítico David Sylvester em 1963).

3. Benedito Nunes (1969: 114) chama a atenção para o fato de que a autora muitas vezes qualifica o personagem com o termo genérico Homem.

extensão da subjetividade a ponto de alcançarem o outro lado: a perfeita objetividade que não precisa mais ser demonstrada.” (LISPECTOR, 1998: 96).

Este trecho deixa evidente que o devir animal em *A maçã no escuro* nada tem a ver com o já referido processo de bestialização do ser humano, ou metamorfose, ou com qualquer coisa que o valha. Como a narradora mesma faz questão de enfatizar, diante dos animais, Martim fora reduzido “ao fraco homem, essa coisa dúbia que nunca foi de uma margem à outra.” (LISPECTOR, 1998: 96).

Sabemos que é próprio da obra de arte mobilizar afecções e sensações como é o caso do romance clariceano e dos quadros de Bacon. Nisso reside o mérito fundamental tanto da escritora brasileira como do pintor irlandês. Para quem se preocupa em compreender as obras literárias e plásticas, e, sobretudo, tem o propósito de problematizá-las, faz-se necessário buscar novas formas de reflexão. E as encontramos nas investigações do filósofo e crítico da arte Georges Didi-Huberman.

Ao propor uma antropologia do visual, Didi-Huberman ilumina nossa relação com as imagens a partir de um novo paradigma crítico. No ato de olhar somos preocupados por uma reciprocidade, ou reversibilidade: “o que vemos só vale – e só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 20).

Partindo das belas páginas iniciais de *Ulisses* de James Joyce, Didi-Huberman problematiza o paradoxo vivido por Stephen Dedalus no leito de morte da mãe. O corpo materno – como o de todas as mães – impõe-se ao mesmo tempo como fonte de vida e de morte. A “inelutável modalidade do visível”, que Joyce afirma no texto, remete à inexorável coerção imposta a Dedalus “em que tudo que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 32).

Em Joyce, o que adensa esta experiência é que a simbologia da água como fonte de vida cede a vez às imagens nada apaziguadoras do mar. Pelo contrário, o arco de correspondências que o personagem estende entre o mar e o corpo da mãe é feito de imagens marcadas com o selo da morte: a água do mar esverdeada pelo sargaço (cuja cor é descrita como um *snotgreen, verde-muco*) é uma remissão às secreções de bile eliminadas pela enferma, o avanço das ondas remete aos violentos acessos de vômito que a acometia. Enfim, ao evocar a cena em que a mãe fecha os olhos para sempre, as imagens que fundem mar e mãe retornam em sugestiva imagética da morte, porque o mar para Dedalus,

torna-se uma tigela de humores e morte pressentidas, um muro ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 33).

O teórico introduz de saída o tema da morte – que evidentemente concerne a todos nós – para encaminhar o tema principal de seu livro: o paradoxo que constitui o ato de ver implica um jogo de reciprocidade em que ver é também ser visto. Para o autor, ver não é possuir o objeto com o olhar, isto é, ver não significa ganhar. Ao contrário: “a modalidade do visível se torna inelutável – ou seja, votada a uma questão de

ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 34).

Didi-Huberman defende, portanto, uma pedagogia do olhar como perda. O que nos olha é algo que não está presente materialmente, que não se dá a ver através da presença mesma da coisa: trata-se de um vazio, uma ausência angustiante que nos olha e nos captura. Entende-se que nesta passagem o teórico faça referência a Heidegger porque, para o autor de *Ser e Tempo*, a suposta segurança que o homem acredita possuir é tanto ilusória quanto instável. Aquele que Didi-Huberman vai chamar de o “homem da tautologia” nada mais é do que o homem moderno do universo técnico, imbuído de certezas, dono de um olhar que aspira a uma segurança total sobre os objetos, a um domínio absoluto sobre todas as coisas. No sentido que Heidegger confere ao termo, a sensação de angústia é provocada pela certeza da finitude. Na análise de Didi-Huberman, percebemos que na cisão aberta pelo que nos olha no que vemos subjaz a realidade inapelável a que todos estamos destinados.

Mas, este vazio, como mostrá-lo? Como o próprio autor assevera, tendo ainda em mente o texto de Joyce que introduziu brilhantemente a questão, o que poderia ser um volume portador de vazio é um túmulo. Estar diante de um túmulo constitui a experiência exemplar em que a referida cisão é-nos imposta. No plano da evidência, trata-se afinal de um volume modelado em pedra ou cimento, um tipo de artefato como qualquer outro. Mas, além de toda evidência, o que o túmulo quer dizer? Este volume vazio, que vai ser ocupado por um corpo morto, provoca angústia porque ali se encerra nossa própria finitude. Esta experiência deflagra duas reações, provocadas tanto pelo horror do “cheio” (o corpo morto que ocupa o espaço) como pelo horror do “vazio” (angústia da finitude). Ambas “são tentativas para se escapar da cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos.” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 37).

Notar-se-á que há nessa atitude uma espécie de horror ou de denegação do *cheio*, isto é, do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, e deste modo cheio de uma angústia que nos segreda nosso próprio destino. (DIDI-HUBERMAN, 1998: 38).

Sem dúvida alguma, a meditação de Didi-Huberman sobre as modalidades do visível é uma valiosa contribuição para o pesquisador da imagem e das obras de arte de um modo geral. A experiência visual do nosso tempo permanece impondo novas exigências para a crítica, além, ainda, de exigir demandas conceituais e metodológicas como estas que o filósofo e crítico da arte toma para si a tarefa de estabelecer. Didi-Huberman também estendeu seu olhar para a fotografia e para o cinema, iluminando-os com novas luzes, desdobrando a questão das modalidades do visível em torno de um tema caro ao pensador, que ele nos convida a considerar: a compreensão de que, para além de todas as evidências, existe um apelo que as coisas nos lançam. A esse respeito, outros teóricos compartilham de idéias que convergem para a problematização das mesmas questões. Philippe Dubois (1995: 66), por exemplo, defende que é preciso ir além das aparências no ato de leitura da imagem fotográfica porque “o melhor revelador da fotografia deve provavelmente ser encontrado fora dela mesma.” Dubois chama a atenção justamente para

a transformação da fotografia em objeto *aurático*,⁴ retomando o conceito de aura como fora concebida por Walter Benjamin.

J. P. Sartre, por sua vez, parte do pensamento heideggeriano, como o faz Didi-Huberman em alguns momentos, para assinalar que “a consciência se vê cercada por um cortejo de objetos-fantasmas.” (SARTRE, 1996: 179). A obra literária de Sartre, que são mediações fundamentais para a compreensão de sua obra filosófica, é pródiga em situações em que o personagem vai deparar com experiências-limite semelhantes às vividas por Martim de *A maçã no escuro*. O personagem mergulha numa busca por algo que ele mesmo ignorava o que poderia ser, para, afinal, ver o mundo como realidade objetiva desmoronar.

Para, enfim, caminharmos para a conclusão, o roteiro da nossa questão consistiu em estabelecer uma leitura transversal entre literatura e pintura, sob a perspectiva da ecocrítica que focaliza a relação entre homem e natureza. As obras escolhidas foram o romance *A maçã no escuro* de C. Lispector e alguns quadros de F. Bacon, ambos significativos do tema da relação entre homem e natureza, uma das vertentes críticas contempladas pela ecocrítica. Dissemos no início deste ensaio que a ecocrítica configura-se como uma instância de estudos abrangentes para o qual converge o conhecimento proveniente da filosofia, história, psicologia, antropologia, teologia, bioética. Entende-se, portanto, o fato de nosso exame ter sido fundamentado com o pensamento dos filósofos franceses C. Rosset, J. F. Lyotard, G. Deleuze, e G. Didi-Huberman. Todos eles são figuras de primeiro plano na crítica e na teoria da arte (moderna e contemporânea). Eles igualmente deram um revelo especial às obras literárias, analisando-as em lúcidas mediações com outras formas de arte, como vimos nos exemplos aqui abordados.

A obra de C. Lispector atuou como eixo relacional aberto a interações com a pintura de F. Bacon, em torno da motivação que indicamos ser comum ao ato criador dos autores, ou seja, ambos partiram de uma posição afastada da visão antropocêntrica. A descentralização do homem é uma das condições que o predispõe para os devires animais, no sentido posto por Deleuze. Cada autor dispôs à sua maneira o acolhimento aos animais e à experiência de sentir o tipo de existência desses seres: o direito ao grito em Bacon, a receptividade ao silêncio em Clarice. Por esta e outras razões, a obra artística de ambos condiz com a definição de M. Heidegger: “A arte é a configuração que nos é mais conhecida, pois é esteticamente concebida como estado, e o estado no qual ela se essencializa e do qual ela emerge é um estado do homem, portanto, de nós mesmos.” (HEIDEGGER, 2007: 126).

Já nos referimos à obra de arte como mobilizadora de afetos e percepções. Além disso, a arte nos lança para além de nós mesmos: das nossas idéias preconcebidas, do círculo muitas vezes estreito do pensamento, dos lugares-comuns, da influência dos clichês produzidos pelos meios tele-midiáticos. Porque afinal o que a arte faz é investir as coisas de outro sentido.

4. Nesse sentido, Rodolphe Gasché (1997: 201) interroga se Benjamin “não estaria descrevendo um culto da rememoração dos entes queridos em imagens que se tornaram *objetos* através dos quais eles olham para nós”.

C. Lispector cria de um enredo banal uma das narrativas mais densas da literatura brasileira; Bacon, por sua vez, faz com que os açougues e abatedouros acedam à condição de altares. Nestas obras, afinal, pulsam questões que não visam o conforto das respostas apaziguadoras sobre a condição e a experiência humanas.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Traduzido por: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. (Coleção Trans).

_____. *Lógica da sensação*. Traduzido por: Roberto Machado (et al). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Traduzido por: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *A “foto-autobiografia”: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno*. Campinas, SP: Imagens, 1995.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Traduzido por: Vera Ribeiro. Brasília, DF: Universidade de Brasília, 2006.

GASCHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em ‘A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica’ de Benjamin*. In: BENJAMIN, Andrew/ OSBORNE, Peter (org.). *A filosofia da Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GLOTFELTY, Cherril. *What is Ecocriticism?* Disponível em: <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/defining/glutfelty/>. Acesso em: 30 de outubro de 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, v. I*. Traduzido por: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

LEGLER, Gretchen T. *Ecocriticism: natural world in the literary viewfinder*. Disponível em: <http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/m>, 1999. Acesso em: 4 de novembro de 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2 ed. Traduzido por: Ana Cristina Seabra e Elizabete Alaxandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. 2 ed. Traduzido por: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

_____. *A prosa do mundo*. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NUNES, Sebastião. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OPPERMANN, Serpil. *Ecocriticism: natural world in the literary viewfinder*. Disponível em: <<http://www.asle.org/site/resources/ecocritical-library/intro/m>>, 1999. Acesso em: 4 de novembro de 2009.

ROSSET, Clement. *A anti-natureza: elementos para uma filosofia trágica*. Traduzido por: Getúlio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Traduzido por: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SYLVESTER, David. *Interviews with Francis Bacon by David Sylvester* Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews>>. Acesso em: 2 de novembro de 2009.

Quadros de Francis Bacon citados no artigo



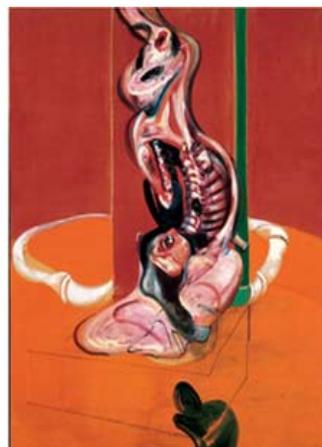
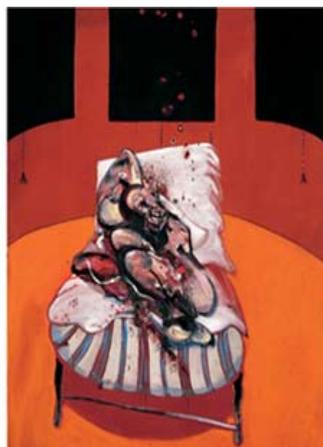
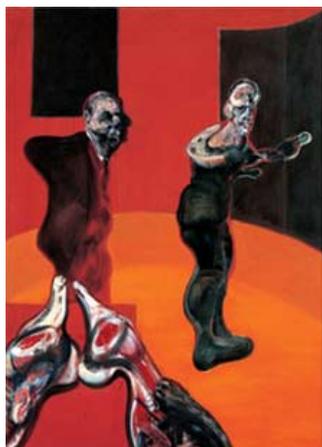
1. *Man with Dog*, 1953



2. *Two Figures in the Grass*, 1954



3. *Figure with Meat*, 1954



Quadro n. 4: *Triptych. Crucifixion*, 1962



5. *Three Figures and a Portrait*, 1974



6. *Fragment of a Crucifixion*, 1950