

## Clarice entre Picasso e Malevich: criação, carnificina e silêncio

Joana Vasconcellos Prudente<sup>1</sup>



O desafio colocado era o de compreender o conto *O Búfalo*<sup>2</sup>, de Clarice Lispector. A história não poderia ser mais “simples”: uma mulher está só na primavera e vai ao Jardim Zoológico com o objetivo de aprender com os bichos a odiar aquele que não a amava. Sua busca ameaça frustrar-se, pois não encontra a ferocidade esperada. Depois de percorrer várias jaulas, ela quase desiste e se dirige ao parque de diversões, onde anda numa montanha russa que chama de igreja. Ela sai do brinquedo já sem muita expectativa, mas continua o passeio e, sem querer, vê o búfalo – com quem troca olhares intensos e desfalece. O único elemento de interpretação, ainda insuficiente, que

---

<sup>1</sup>Jornalista, formada pela Universidade de Brasília, atualmente cursando o Mestrado em Arte na mesma instituição.

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. “O Búfalo” In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 147-157.

se evidenciava, era o fato de que o olhar desempenhava um papel fundamental na narrativa.

Sugestionada por esta primeira observação, tentei desenhar o conto. Aos poucos, outros significados foram se abrindo. Descobri o óbvio, que uma montanha russa é uma montanha – com toda a simbologia de verticalidade e proximidade entre céu e terra que comporta – o que não é dizer pouco, em se tratando de Clarice. Percebi que o texto exigia ser lido, mais do que nas linhas e entrelinhas, nas suas imagens. O passo seguinte foi aceitar a intromissão dos touros de Picasso, que insistiam em se parecer com a descrição que a narradora fazia do búfalo. Estes, além de ser uma espécie de projeção do ego do pintor, remetem a inúmeras outras questões, a maioria passível de ser relacionada ao conto. Por fim, já na última frase, Malevich faz uma rápida aparição. Antes de desfalecer, a mulher vê céu e búfalo: tão somente um recorte de figura e fundo, mancha negra sobre céu azul, *quadrado negro sobre fundo branco*. Logo ficou claro que, além apelar à capacidade de ver do leitor, o texto também oferecia, em troca, uma leitura do olhar. Ou seja, ele ajudava a pensar a imagem em ato.

Começamos por Picasso. Clarice nos apresenta seu búfalo da seguinte forma:

“O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passeou ao longe com os quadris estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente a grande cabeça mais larga que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. Era um búfalo negro. Tão preto que, a distância, a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida dos cornos”<sup>3</sup>.

Em um primeiro momento, ao perceber a sua presença ao longe, a mulher se esforça para se apossar de sua imagem, descrevendo-a. Somos informados de que ela o vê com “isenção”. E é assim, como um narrador que observa o seu personagem a uma distância segura, que ela parte seu corpo em pedaços. Primeiro os quadris estreitos, depois o pescoço largo e a cabeça, que, por uma ilusão de ótica, é decepada, deixando o torso passear sozinho - até que lhe reste somente os cornos brancos.

Como não identificar – em meio à fragmentação e à explícita virilidade do búfalo – os touros que povoam a obra de Picasso? Sempre que tenta fixar a imagem do búfalo que lhe escapa, a mulher é obrigada a concentrar sua atenção, à maneira cubista, em certos detalhes expressivos de seu corpo. A perspectiva implode, na medida em que a relação entre as partes é quebrada e a cada uma corresponde uma determinada força, definida mais pela concentração da matéria do que pela sua relação com o espaço. O

---

<sup>3</sup> LISPECTOR, C. Op. Cit., 1998, p.154-5.

pescoço parece muito maior que o resto, como se estivesse mais próximo. Quando olhada de frente, a proporção da cabeça apaga o escorço, trazendo toda a figura para o primeiro plano. É tal a força de atração do búfalo, que o espaço some. Apesar de ele estar ao fundo, sua imagem se expande e toma toda a área de visão, impedindo a mulher de perceber qualquer outra coisa. Ao final, a descrição não consegue esconder a grande tensão que ameaça, a qualquer instante, desmembrar o Búfalo - daí a necessidade, mais adiante, de amarrá-lo com um contorno bem definido, porém vazio: “... porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos”<sup>4</sup>.

Este primeiro retrato do búfalo lembra uma série de litogravuras realizadas por Pablo Picasso, a maioria em dezembro de 1945. Nas primeiras – datadas aproximadamente do dia 05 – temos um touro quase naturalista, que lá pelo dia 22 começa a ser decomposto em planos geométricos e chega em meados de janeiro do ano seguinte como mero contorno.

A princípio, a redução do touro às linhas principais efetuada pelo pintor é um processo de síntese pela via da racionalidade, que inclui também um esforço analítico, de dissecação da figura. O animal perde a conotação espantosa e violenta, convertendo-se na demonstração dos princípios geométricos de sua construção. O resultado final, contudo, se assemelha muito a alguns desenhos de bisonte da era neolítica (*fig.2*). Se essa é uma referência consciente ou inconsciente, não importa. O fato é que as duas figuras possuem um sentido comum: trata-se, em maior ou menor grau, de uma tentativa de desmitificação. No caso do homem do neolítico, a desmitificação tem por alvo os poderes mágicos que aquele atribui ao animal. No de Picasso, não podemos dizer que sua preocupação fosse o touro. Ao desmontar e montar a representação do animal, ele joga luz sobre o esquema de funcionamento desta, pondo a nu sua construção como imagem. Mas colocar lado a lado as inúmeras versões do mesmo touro é tomar ciência das várias formas pelas quais ele pode ser representado. E se há várias formas possíveis, não há uma certa e uma errada. Não existe a representação correta, aquela que corresponderia exatamente ao objeto. O que Picasso desmitifica, pela intensificação e pela repetição desconstrutiva, é a própria representação.

Clarice, por sua vez, fica a meio caminho entre os dois. Assim como o homem do neolítico, ela tenta apaziguar uma certa força que o búfalo – ou o homem que não a quer – possui, representando-o. E o recurso último que utiliza, a linha sintética

---

<sup>4</sup> Ibidem, p.155.

contornando a figura, é comum a ambos. Mas seu expediente não surte o efeito esperado: o bicho mantém toda a sua potência, respondendo inclusive pela falência da mulher. A queda desta, porém, não é provocada por nenhum poder mágico superior que o búfalo detenha. Ele e a personagem ocupam planos paralelos, já que ambos se equivalem pela posse de um corpo sensível. Não se pode dizer nem mesmo que ele é mais forte. Quem, apesar de dar a impressão de apenas se esvaír, introjeta o outro, é a mulher – de quem corre o sumo escuro, resultado da fusão do negro de fora dele ao branco de dentro dela. O que podemos observar é que a “fraqueza” da personagem está relacionada, até uma certa medida, com o fato de que sua síntese é falha. Tendo se colocado no mesmo nível que o búfalo, ela perde a capacidade de representá-lo, e, portanto, de anular a força da experiência mediante a sua objetualização. Cru, ao que parece, o búfalo é um algo indigesto.

Mas as semelhanças entre o conto e o cubismo não avançam muito além do primeiro momento de contato entre mulher e búfalo. As diferenças, por sua vez, remetem a duas problemáticas distintas, mas também relacionadas à questão do olhar. No Picasso cubista, por exemplo, o ser se rompe. O contorno impossível de ser mantido, e que tem de ser sempre fortemente marcado, é aquele une uma parte à outra. É como se a costura entre os membros não desse conta de manter a unidade do corpo. Seus sujeitos são fragmentados, ou pela incompatibilidade das forças que os divide internamente – diferentes temporalidades, desejo, culpa, compromissos etc. – ou pela violência externa que os esquarteja. Já a dialética que Clarice desenvolve em *O Búfalo* não se dá no plano interno, mas na relação com o outro. É a superfície do corpo, como limite entre o cheio e o vazio, que é sublinhada. Por isso a autora desenha o búfalo com um contorno exterior tão nítido<sup>5</sup>. O fato de que o contorno só se fecha depois que a personagem imagina, ou percebe, que sua presença foi sentida pelo outro é sintomático. Ao se sentir reconhecida pelo búfalo, ela muda sua postura e se lança na aventura não apenas de ver, mas de tentar relacionar-se com o outro.

Há uma outra série de desenhos de Picasso que dialoga muito mais de perto com o conto, que é *Suite Vollard* – um conjunto de desenhos e gravuras produzidos sob encomenda e que retratam, quase exclusivamente, o tema do *pintor e sua modelo*. Em várias delas, o artista se representa a si mesmo na figura de um minotauro que, segundo

---

<sup>5</sup> A demarcação do contorno parece ser importante para Clarice. Basta lembrar, além deste exemplo, o desenho do quarto da empregada de G.H.: mulher, homem e cachorro desenhados apenas em seu contorno.

Timothy<sup>6</sup>, é destituído de todo heroísmo: o único dado da lenda que interessaria a Picasso é a conjunção carnal de touro e mulher. Este já seria suficiente para ligar o conto a esta série de imagens, uma vez que o búfalo é também o masculino, encarnação daquele por quem a mulher se sente desprezada. Não à toa, ele só atende seu chamado depois que ela lhe dirige a palavra como ao tal homem.

Mas também é possível estabelecer outros paralelos entre as duas obras. Até agora, fingimos esquecer que a mulher vai ao jardim zoológico em busca de uma “carnificina”. Ao ler o conto, cria-se a expectativa de que esta viria da origem selvagem dos animais, como resquício de uma antiga ferocidade. À medida que o texto avança e que a personagem se decepciona, percebe-se que a violência é de outra natureza e que está ligada à própria questão do olhar: se, por um lado, o Jardim Zoológico é o lugar onde trancafiamos os animais para que possamos vê-los, por outro, é uma troca de olhares que provoca o desfalecimento final da personagem. O que *Suite Vollard* põe em evidência é justamente uma certa indissociabilidade do olhar – e da arte – com a violência.

Essa série pode ser estudada como uma espécie de discurso metalingüístico: através de um aparente recuo formal, o artista se propõe a fixar o que está antes, ou atrás do quadro, pois quase todas as gravuras abordam situações de ateliê, em que o pintor e sua modelo estabelecem uma relação cuja razão de ser é o olhar<sup>7</sup>. Ela está lá – da mesma forma que os animais enjaulados de *O Búfalo* – para ser vista, e ele para vê-la. O que a define como objeto e a ele como o sujeito. Ao lado de cenas idílicas e ternas, chamam a atenção os quadros de estupro. São imagens belíssimas e extremamente fortes, onde se explicita a violência<sup>8</sup> que subjaz ao ver. Timothy as descreve como “uma espécie de reino lendário ou mítico, naturalisticamente retratado, onde nem a arte existe, nem a civilização humana”<sup>9</sup>. Talvez a mulher tenha ido ao zoológico em busca desse reino. Não porque arte e civilização tivessem eliminado a violência – se fosse isso, ela não teria de se defender do perdão – mas porque a contêm e dissimulam.

---

<sup>6</sup> HILTON, Timothy “Picasso”, Ed. Tames and Hudson, 1996.

<sup>7</sup> O olhar que o pintor lança sobre o mundo não é qualquer olhar, trata-se do olhar que institui, que está na própria origem da pintura.

<sup>8</sup> A violência está presente o tempo todo em Picasso, mesmo onde o domínio da situação pareça completo e a pesquisa se desenvolva com metodologia quase científica. Tomemos como exemplo, a série do touro. Jean Célestin, que acompanhou o processo, lembra que a determinada altura – quando a representação já estava rigorosamente decomposta em planos bem definidos –, Picasso brincava com a idéia de dar o desenho ao açougueiro: “A dona de casa poderia chegar e dizer, ‘eu quero este pedaço’”.

<sup>9</sup> HILTON, T. Op. Cit., 1996. p. 209.

Neste reino sem arte ou civilização, nenhum significado é fixo: o outro nunca se cristalizará na posição de sujeito ou de objeto, e muito menos esta questão se relacionará diretamente à de gênero. Assim, apesar de se movimentar em um campo que poderia ser o de crítica ao falocentrismo – búfalo contém a palavra falo – Clarice faz questão de embaralhar qualquer possibilidade de leitura pré-concebida. Como já lembramos, é a mulher quem primeiro olha e busca. Também nos desenhos, os sinais são todo o tempo confundidos e nem sempre o domínio da situação caberá ao minotauro. Em mais de uma gravura ele aparece cego e guiado por uma menina. Na sua trajetória como *alter ego* de Picasso, já depois de *Suite Vollard*, ele chegará ao ponto de – assim como o búfalo, que parecia não ter corpo – perder literalmente a cabeça, exposta como troféu em várias naturezas-mortas do pintor.

Para nos aprofundarmos nessa questão será necessário darmos uma “espiada” em *Minotauromaquia* (ver figura) – uma água-forte de 1935, realizada na mesma época que *Suite Vollard*, na qual não costuma ser incluída por ser maior e mais elaborada. Se olharmos rapidamente, percebemos uma menina que, segurando uma vela em uma das mãos, e na outra um ramalhete de flores, enfrenta um minotauro, aos pés do qual está caído um cavalo, como se tivesse sido atacado pelo outro. Em representações semelhantes de Picasso, o cavalo quase sempre tem as vísceras expostas. Nesse desenho, no lugar das vísceras, vemos um toureiro, que parece sair de dentro do animal. Este toureiro tem a blusa rasgada e os seios expostos – é uma mulher.

O minotauro ocupa todo o canto direito da gravura e quase se (re)decompõe em touro e homem. Enquanto o primeiro olha assustado a menina, tentando afastá-la com a mão, o outro caminha de perfil, alheio, como se entrando no quadro da direita para a esquerda. A menina, de pé, mais à esquerda, está em uma posição simetricamente oposta a do homem por trás do touro e é para o lugar onde deveriam estar seus olhos que ela olha de frente. A mão que ergue a vela, no entanto, quase toca a mão levantada do touro a frente do homem. De forma que os três – ou serão dois?– duplicam com o corpo o contorno da gravura, formando uma moldura sobre o cavalo com uma mulher dentro.

À esquerda deste conjunto de personagens vemos um homem subindo uma escada e duas jovens observando, de uma janela, o que se passa. Se fitarmos primeiro o minotauro, nosso olhar se paralisa, tal a força de atração que exerce seu enorme corpo negro. No entanto, se seguirmos em direção à luz, perceberemos um segundo sentido de leitura, que começa no corpo iluminado do homem da escada – a partir cima e à

esquerda, como a escrita ocidental. Esse segundo sentido de leitura é em caracol: do homem, passa pelas moças no balcão, escorrega pelo corpo do minotauro, atravessa a superfície do cavalo e se detém na vela, ante a mão suspensa do touro.

Reforçando o sentido concêntrico do movimento, existe o jogo de uma coisa dentro da outra, que vai do máximo ao mínimo: do lado de fora, um conjunto de personagens observa a cena da menina e do minotauro; estes, por sua vez, emolduram o cavalo, que contém o toureiro, que contém a mulher.

Se seguirmos a trilha do olhar, veremos que ele também se estreita, dessa vez incluindo o observador: nós olhamos o desenho, onde o homem atrás da menina olha o minotauro, que olha a menina, que olha o homem atrás do touro, que no lugar dos olhos parece ter uma boca. Há uma espada apontada para o cavalo, que desvia o olhar com trejeitos femininos. Já a mulher, que também é toureiro, simplesmente está de olhos fechados, como morta. Só então percebemos que o olhar nos engana: não é o homem-touro quem segura a espada, mas a mulher.

Teríamos visto tudo? Certamente não, mas somos obrigados a parar por aqui. Já temos elementos demais, além do que seremos capazes de trabalhar. Timothy Hilton comenta que os críticos costumam se esquivar, ou ser um tanto imaginativos ao tentar interpretar a *Minotauromaquia*<sup>10</sup>. Contrariando o bom senso, vamos tentar aproximá-la d’*O Búfalo*. Obviamente, a descrição que fiz da gravura de Picasso não é inocente, trata-se de uma leitura informada e intencional, que seleciona os aspectos úteis para a formulação de um paralelismo entre as duas obras. Mas o simples fato de colocá-las mesmo plano da palavra já inicia um diálogo semelhante ao estabelecido entre cores complementares: são objetos de valor oposto, mas que, em contato, se intensificam mutuamente.

Algumas coincidências entre as obras merecem ser sublinhadas. Em ambos trabalhos, por exemplo, há uma suspensão da ação provocada pelo olhar – que no desenho depende da vela que ilumina a cena e, no conto, do “reconhecimento” da mulher pelo animal. Também as duas narrativas são divididas em três partes, ou planos. Em *Minotauromaquia*, três linhas horizontais atravessam o quadro em alturas diferentes, funcionando como linhas de horizonte independentes<sup>11</sup>: temos o balcão, onde estão as moças no alto, a espada e o mar. Em *O búfalo*, a narrativa também é dividida

---

<sup>10</sup> Ibidem, 1996. p. 226-7.

<sup>11</sup> Se lembrarmos que a perspectiva coloca um ponto de fuga na linha do horizonte, correspondendo ao ponto de vista de quem olha, temos um quadro visto de pelo menos três lugares diferentes.

em três: antes da montanha, a montanha e depois da montanha, sendo que cada um desses momentos tem um sentido próprio. Além da estrutura tripartite, uma outra estratégia de construção que aparece é a convivência de contrários. Uma “dualidade”, que está presente na obra de Picasso e de Clarice como um todo, mas que nesses exemplos quase se materializa: é o negro do búfalo/minotauro contraposto ao branco que cresce como folha de papel dentro da mulher e que é luz reveladora nas mãos da menina. É o vazio interno da mulher ante o volume exterior do búfalo. É o minotauro grande frente à menina.

Esses elementos, certamente somados a outras características, produzem uma sensação de forte instabilidade em quem se debruça sobre as obras, conforme observamos acima. Do desenho, se comparado a outros trabalhos do próprio Picasso, podemos dizer que ele finge ser tradicional. Que quebra várias das regras de perspectiva, mas de forma discreta, provocando um efeito de insegurança ainda maior: tudo parece estar correto, mas algo não encaixa. Não sabemos o que está atrás e o que está à frente, nem mesmo o mar. E quando tentamos ver a superfície como superfície, algumas coisas escorregam, fogem para o fundo. É um espaço “a beira”, prestes a se desmanchar, como boa parte da escrita de Clarice. *O Búfalo* não foge à regra: nele, a autora joga permanentemente com o engano. Sempre que um determinado sentido está prestes a se sedimentar, ele é dissolvido, ou anulado pelo seu contrário. Em nenhum momento a narrativa assume um tom francamente desconexo, esquizofrênico – mas algo nunca combina.

Com relação ao sentido de leitura, os dois “textos” começam em um ponto estável e mais distante da cena. Porém esta estabilidade esconde o percurso de uma linha em espiral que se vai afinando e estirando – até morrer no centro, onde os olhares se entrecruzam, criando um campo de força extremamente intenso, capaz de manter a espada suspensa no ar. Na gravura, essa espada é antes de tudo uma linha reta de tensão que atravessa o espaço. No conto, a mulher diz ter um punhal grudado à mão. Se no conto é ela, e não o búfalo quem carrega uma arma, no desenho a espada é empunhada por aquela que veste a carne da vítima, e não pelo monstro. Tudo o que parece ser não é. Tanto o pintor quanto a escritora nos induzem ao erro: ele, porque nos faz imaginar que o minotauro havia atacado/violentado o cavalo, quando na verdade o

matador é a mulher que se desnuda<sup>12</sup>; e ela porque pinta um búfalo demoníaco, profundamente negro e de olhos vermelhos, no qual acreditamos, até que o punhal nos seja jogado à cara.

Essa brincadeira de esconde-esconde com o leitor/observador atende a um movimento de *zoom*. O que se dissimula dentro da cena só é revelado na medida em que nos aproximamos. Na gravura, temos literalmente que chegar perto para notar os detalhes escondidos. Já no conto, o narrador nos obriga a acompanhar a personagem em seu passeio, até colar nosso rosto aos olhos do búfalo. E é sempre uma outra violência que emerge. Violência da qual fazemos parte, já que só podemos ver o que foi aberto. Como a mulher do conto, temos nos olhos um punhal com o qual vamos rasgando a superfície.

Se levarmos em consideração o mecanismo pelo qual olhar e violência se entrecruzam, descobriremos que essa não é uma violência exterior, denunciada no objeto. Dela participam, em primeiro lugar, o autor e, em segundo, o seu cúmplice, aquele que vê ou lê. Tanto em *Minotauromaquia*, quanto em *O Búfalo*, há a recusa em formular julgamentos, todos estão implicados, são parciais<sup>13</sup>. Se a mulher e a menina assumem certo ar suspeito, é porque são elas que abrem o olhar, conduzem e iluminam a cena para que possamos ver. Ao lado disso, há um compromisso trágico, de olhar até as últimas conseqüências, de levar até o limite a tarefa de iluminar o horror, mesmo que isso nos faça participar dele.

Uma vez detalhadas algumas semelhanças entre Clarice e Picasso, uma diferença essencial começa a se impor – exatamente no caminho que cada um escolhe para levar ao extremo o ato de ver. Em *O Búfalo*, a escritora sustenta o olhar até o ponto em que, ao invés da decomposição dos planos, temos uma diluição dos limites. Não podendo mais conter o todo, mas também não querendo se ater à parte, a autora se debruça sobre o mínimo. Se olhar uma molécula de água é o mesmo que olhar o oceano, os olhos do búfalo podem conter a tensão de toda narrativa.

“E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher entorpeceu dormente. (...) sem querer fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela

---

<sup>12</sup> Talvez fosse mais correto dizer que o cavalo tenha sido rasgado de dentro para fora, ou seja, que a mulher-toureiro tenha aberto com a espada um caminho para o exterior, desnudando-se. É interessante notar que os olhos do cavalo são femininos e gracejam.

<sup>13</sup> Essa parcialidade não foi desenvolvida, mas pode ser exemplificada, em Clarice, pela forma como o narrador muitas vezes se cola ao personagem, assumindo o seu olhar. No caso de Picasso, essa participação é ainda mais aparente, já que ele retrata a si próprio em muitas imagens, não apenas na pele do minotauro, como na do pintor.

mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo”<sup>14</sup>.

Nada mais distante de Picasso, cujo discurso segue estridente, estilhaçando-se contra a tela. O urro que Clarice cala, ele grita a plenos pulmões.

Afastando-a de Picasso, a última imagem do conto – o animal recortado contra o céu – vai conduzi-la a Malevich. Esta imagem é ao mesmo tempo expansão e contração: o volume e o contorno que concretizavam a presença do búfalo se dilatam escuros até o ponto em que seja impossível qualquer representação. Até que reste apenas um “quadrado negro sobre fundo branco”, quadro pintado por Malevich em 1915 que inaugura o suprematismo, ao assumir, como a mulher, todas as conseqüências de não representar. Segundo Harrison, é o pintor russo quem dá “o passo definitivo ante a abstração absoluta”<sup>15</sup>, perseguindo o que considerava ser “o fim verdadeiro”<sup>16</sup> das artes, ou seja, o abandono de tudo o que não fosse a própria sensibilidade plástica, a qual ele chamava “representação não objetiva”, ou “sentimento puro”<sup>17</sup>. Interessava-lhe captar não o visível, nem fazer corresponder sua pintura a uma idéia, pois considerava tanto uma quanto outra coisa impossíveis: aquele que se arvorasse em fazê-lo, estaria mentindo. Ao separar conceito e verdade, conferindo a esta uma espécie de sentido primeiro e último, anterior a toda verbalização, Malevich localizou o seu quadrado “atrás do pensamento”, como diria Clarice Lispector.

Alguns críticos consideram o quadrado uma derivação última do cubismo. Da mesma forma, podemos ler, na derradeira imagem do búfalo, uma síntese extrema das questões levantadas no diálogo que tecemos entre Picasso e Clarice Lispector. Uma violência, mas de outra ordem.

O que leva a personagem ao zoológico é a dor de uma falta. Geralmente, nos textos da autora, os animais são aqueles que se bastam a si, existindo plenamente e em concordância com sua natureza mais íntima. Já o contrário, a falta, é o que, de certa forma, define o humano no seu sentido primordial e ontológico. O que ela busca é, portanto, ser completa independente do desejo do outro, sem necessidade de construção. A busca de Malevich não é muito diferente, também ele quer uma imagem que una as

---

<sup>14</sup> LISPECTOR, C. Op. Cit., 1998, p. 158.

<sup>15</sup> HARRISON, Charles. Abstração. In: **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 233.

<sup>16</sup> MALEVICH, Kasimir. Introdução à Teoria do Elemento Adicional na Pintura. In: CHIPPI, H.B. (org.) **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 341.

<sup>17</sup> MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: *Ibidem*, p. 345.

duas pontas da significação e seja capaz de desfazer a falta sem preenchê-la, sem a necessidade de composição.

Para tanto, porém, será preciso abolir a superfície que contém a forma e faz limite entre corpo e matéria, cheio e vazio, exterior e interior, eu e o mundo. Clarice nos apresenta duas maneiras de fazê-lo: a primeira é rompendo-a, como faz Picasso – e a segunda é dilatando-a até desarticular o discurso que separa sujeito e objeto, como faz Malevich, ao conduzir o olhar até seu ponto cego. Mas isso é morrer. Significativo, mas também intrigante, é o fato de ele haver mandado colocar o *Quadrado Negro* sobre o seu túmulo, em frente ao carro que abriu o seu cortejo fúnebre e ainda à cabeceira de sua cama de convalescente. O *Quadrado Negro* é tão absoluto, que depois dele só é possível o silêncio.

Mas esta morte que existe justamente porque há vida. Neste ponto, é o conto que nos ajuda a ler o que a opacidade do quadrado esconde. Nele, a morte se faz presente a partir do momento que personagem renasce na montanha russa. Na qual ela vai não para rezar, nem para ascender a um plano etéreo qualquer, mas para adquirir um corpo material. Trata-se de estar no mundo sem o intermédio de qualquer representação, com a coragem de unir sentido e pensamento. A violência que tínhamos percebido através dos desenhos de Picasso não foi abolida, está presente em Malevich. A última cena do conto – que é, ao mesmo tempo, um homem sobre uma mulher e um quadrado negro sobre fundo branco – é o momento tanto da conjunção carnal, quanto da morte – início e fim em uma só imagem. Carnificina e silêncio.

Mas era primavera de um século que ainda ia pôr abaixo muito mais coisa. E se o quadrado pôs ponto ao trabalho de Malevich, ele repercutiu alhures. A morte aqui não será fim, mas espera. Da mesma forma que a mulher tem de abandonar sua busca para ver o búfalo em estado de espera, o olhar que o quadrado negro nos devolve é um olhar que espera. Será necessário, contudo, que se passem quase cinquenta anos para que Tony Smith<sup>18</sup> arranque o seu quadrado do plano e imprima-o no espaço, demonstrando que entre o branco e o preto havia um cubo negro. Havia a sombra de um volume ausente - o que bastará para restaurar o mistério. Mas isto é outra história.

---

<sup>18</sup> Referência a obra de Tony Smith “The Black Box”, de 1961.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BATAILLE, Geoges. **História do Olho e Minha Mãe**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1988.
- BATAILLE, Geoges. **O Erotismo**. São Paulo: LP&M, 1987.
- CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário de Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- HARRISON, Charles. Abstração. In: **Primitivismo, Cubismo, Abstração**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- HILTON, Timothy. **Picasso**. Nova York: Tames and Hudson, 1996.
- LISPECTOR, Clarice. O Búfalo. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: 1998.
- LYOTARD, Jean-François. **Dicours Figure**. S/ referência, em xérox.
- MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPPI, H.B. (org.) **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. Introdução à Teoria do Elemento Adicional na Pintura. In: CHIPPI, H.B. (org.) **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- PONTY, Merleau. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura & Artes Plásticas – O Künstlerroman na Ficção Contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector – Uma Poética do Olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal – Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Edusp, 1999.
- SLKLO, Gilda Salem. O Búfalo. Clarice Lispector e a Herança Mística Judaica. In: **Remate de Males**. Campinas: Revista do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas – no. 9 – 1989.