



ONETTI E BACON. UM ESTUDO PARA *DEJEMOS HABLAR AL VIENTO*

Ana Carolina Teixeira Pinto
Universidade Federal da Fronteira Sul

“I’m a walking clichê”, afirma o protagonista de *Adaptação* (2002), do diretor Spike Jonze, na sequência inicial do filme. A narrativa, que conta a história de sua própria criação, tem a metalinguagem como ponto principal e toda a questão industrial, comercial fílmica como pano de fundo. A contradição entre a limpeza do clichê e a preocupação com a repercussão comercial é pensada e trabalhada durante uma narrativa que inicia lenta e opaca e termina de forma tensa e inesperada. A história do roteirista Charlie Kaufman, nome também do protagonista, consegue sair do clichê da própria metalinguagem e surpreender o espectador com a pintura de um grito. Um grito que se assemelha ao grito pintado pelo expressionista Edvard Munch em 1893. *O grito* de Munch é o último quadro de uma série de seis peças intitulada *Amor*. O grito de *Adaptação* também é a última peça de uma série que poderíamos chamar *Amor*, já que se trata do final trágico de um caso de amor de uma escritora e seu protagonista. Ao deparar-se com a morte de seu amor-protagonista, a escritora grita e seu grito é sentido pelo espectador que, sem tentar entender o jogo complexo metanarrativo, entrega-se à angústia de uma mulher em crise existencial. Esta é uma narrativa de sensações, pois como afirma Gilles Deleuze (2007, p. 42) “a sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo”.

Esta sensação deleuziana é o que contornará uma aproximação do “studium” e do “punctum” delineados por Roland Barthes em *Câmera Clara*. “O contorno é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Alguma coisa passa nos dois sentidos” (DELEUZE, 2007, p. 21), ou seja, nossa aproximação será feita com base na economia da troca. Uma troca que passa por Deleuze, Barthes, Onetti e Bacon. Uma aproximação que tem um diálogo, também afinitivo, com o texto do crítico onettiano Juan Carlos Mondragón publicado em 2001. Uma aproximação que não tem a pretensão de “make it new”, como sugere Haroldo de Campos no ensaio *A nova estética de Max Bense*, mas que se faz pertinente se lembrarmos a afirmação do poeta Ezra Pound, aludida pelo crítico brasileiro no mesmo texto: “A excelência de um crítico se mede não por sua argumentação; mas pela qualidade de sua escolha” (CAMPOS, s/d, p. 9). Sobre a



qualidade da escolha inicial, que já fora feita por Mondragón, não há dúvidas. No entanto, a qualidade das escolhas, que seguem a partir da obra do escritor uruguaio Juan Carlos Onetti e do pintor irlandês Francis Bacon, cabe a cada crítico-leitor deste artigo analisar.

O *studium* e a aventura da partida

Em *Câmara Clara* Barthes expõe uma metodologia própria de escolha e análise da obra de arte, mais especificamente a fotografia. Primeiro esclarece sua posição de observador e objeto-ser-fotografado e não criador-fotógrafo. Portanto, Barthes apresenta sua condição de crítico, ou seja, de pensador da metalinguagem (lembramos novamente Haroldo de Campos e seus ensaios reunidos sob o título *Metalinguagem*). Barthes discursa então sobre duas formas de escolha do objeto, o que chama “studium” e “punctum”. Detemo-nos ao “studium” como ponto de partida de nossa aproximação.

O “studium” pode ser a animação inicial da aventura. A aventura é o que faz a foto/cena existir, que só se mostra a partir de uma animação. A foto/cena “me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é em nada animada, mas ela me anima: é o que toda aventura produz” (BARTHES, 1984, p. 17). A aventura do “studium” está repleta do saber e da cultura do leitor/espectador, que primeiramente, vê na foto/cena os dados históricos pontuais da imagem. O “studium” mostra a informação que a imagem inevitavelmente carrega, e que pode ser lida por qualquer homem contemporâneo que não consiga sair de sua condição, como já afirmava Barthes em outros textos e também “Bacon ao falar da fotografia: ela não é uma figuração do que vemos, ela é o que o homem moderno vê” (DELEUZE, 2007, p. 19).

O “studium” “não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”. Assim, o “studium” impregnado de uma leitura cultural, contextual nos leva ao clichê. E assim como Deleuze e Barthes instalam sobre a pintura e a fotografia a impossibilidade de uma criação “sobre uma superfície branca e virgem”, a crítica como operação da metalinguagem não podia ser diferente, ela também está “sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam sobre a tela antes mesmo que o pintor comece seu trabalho. A superfície já está toda investida virtualmente por



todo tipo de clichês com os quais é necessário romper” (DELEUZE , 2007, p. 19). “I’m a walking clichê”, diria o crítico nas primeiras linhas de um artigo sobre sua função de crítico contemporâneo.

Nossa aventura da partida está nas tortas pequenas coincidências biográficas: Onetti e Bacon nascem no mesmo ano, 1909. Oriundos de culturas diferentes, em continentes diferentes, Onetti nasce em Montevidéu no dia 1 de julho e Bacon em Dublin em 28 de outubro. Onetti vive em sua juventude entre Montevidéu e Buenos Aires e se muda para Madrid em 1975, por razões políticas. Bacon vive até a adolescência entre Dublin e Londres e passa a maior parte de sua vida na capital inglesa, com visitas eventuais a Paris. Ambos são segundo filho e por diferentes razões não cursaram a escola regularmente. Vale destacar que a origem do sobrenome do uruguaio é Inglesa/Irlandesa segundo os levantamentos do crítico Jorge Ruffinelli¹ e confirmados pelo próprio Onetti². Ambos morrem na mesma capital, Madrid na década de 90. Bacon em 1992 e Onetti em 1994.

Alguns dados biográficos. Pontuações históricas. “Studium” que inicia nossa aventureira aproximação à cena Onetti/Bacon.

O “studium” e a continuação

Além dos dados comentados, podemos pensar em outros níveis de “studium” relacionados com nossa cena. Elementos importantes para a compreensão da escolha

¹ Origem de seu sobrenome. "El apellido es de origen británico, irlandés, probablemente; antaño se escribía O'Nety. A mediados del siglo XIX su bisabuelo fue el secretario privado del general Rivera, líder de las fuerzas insurgentes que luchaban contra el sangriento Rosas, que en ese momento trataba de extender su influencia al Uruguay." Cf. Harss, 223/4. In: RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Onetti*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973, p. 10.

² “Una leyenda que 61 ha colaborado a crear, quiere que su apellido sea de origen irlandés –O'Nety, italianizado en Onetti en el transcurso del siglo XIX- y que su bisabuelo fue- ra secretario privado del general Rivera. Así, ha contado el propio Onetti que ‘Se hizo secretario de Rivera en circunstancias muy curiosas. El bisabuelo O'Nety tenía una tienda general en un pueblo del interior y un día pasó Rivera en una de las tantas revoluciones que hubo en el Uruguay, y estuvo esa noche con este viejo Pedro O'Nety. Estuvieron jugando a las cartas, que era la gran pasión del general Rivera. Y al final lo sedujo tanto la personalidad de Rivera que el cretino cargó todo el almacén en una carreta y como sabía leer y escribir, cosa misteriosa en la campaña, Rivera lo nombra secretario de él. Ahora, he visto correspondencia muy vieja que conservaba una tía mía, que el apellido es O'Nety. Entonces me puse a averiguar. Y resulta que el primero que vino acá, o sea mi tatarabuelo, ese hombre era inglés nacido en Gibraltar. Fue mi abuelo el que italianizó el nombre. Creo que por razones políticas, razones de ambiente.. . yo no sé” In: AINSA, Fernando. *Las trampas de Onetti*. Montevideo: Alfa, 1970, p. 172.



dessa aproximação, que já foram muito bem delineados por Mondragón e que, na busca da limpeza dos clichês, deverão ser aqui repetidos.

A relação de Onetti com a pintura é posta em evidência na capa de sua primeira novela, *El pozo*, publicada em 1939. Nessa capa encontramos um desenho com a assinatura de Picasso, desenho este que o próprio Onetti revela a seu amigo Payró ser uma “broma”: “No me reproche demasiado el Picasso de la carátula. Me ha servido para divertirme en silencio con mucha gente” (ONETTI, 2009, p. 94). Sobre a origem do desenho, já comentada e pesquisada por alguns críticos como Hugo Verani e Jorge Ruffinelle, preferimos, como Mondragón, deixar algumas “confusões”.

Ao longo de suas narrativas, poderíamos destacar a definição da iluminação e das cores, a insistente insinuação das dimensões plásticas, do ponto de vista e da perspectiva. Na hipótese de Mondragón (2001), a arte imagética funciona como um sistema de significados paralelo aos poderes da palavra na narrativa onettiana. Narrativa que tem a indefinição de contornos como uma característica essencial em toda sua obra. No entanto, é em *Dejemos hablar al viento*, de 1979, que estas observações se fazem mais evidentes.

Dejemos hablar al viento, dividido em duas partes, é considerada a obra mestra no que se refere a inter/intratextualidade³ onettiana, ou seja, está carregada de alusões e até mesmo repetições de falas, situações e trechos de outros textos do autor. Como outras obras de Onetti, é autorreferencial e tem a metalinguagem como insistente questão. Neste caso, o protagonista e narrador da primeira parte, Medina, é um pintor, falso enfermeiro, ex-médico que se torna um comissário de polícia na segunda parte. Durante as 143 páginas da primeira parte Medina destaca as cores, as sombras, a iluminação dos ambientes; relata sua necessidade de pintar, objetos, paisagens, nus, perfis; descreve suas sensações sobre as imagens que vê, sobre as telas que pensa em pintar, sobre as telas que pinta, sobre as telas que já pintou, sobre sua forma de arte, sobre a forma de arte de outros; isto é, Medina fala sobre artes plásticas. Por tais motivos, essa escolha é de certa forma clichê, posto que falar de artes plásticas em Onetti é obviamente falar em *Dejemos hablar al viento* e Medina. Em nossa ânsia de limpar o clichê não podemos deixar de passar por isso.

³ Destaco duas publicações importantes *La fundación imaginada* de Roberto Ferro (2003) e *A vigilia da escrita* de Liliana Reales (2009).



O “punctum” e a cena dentro da cena

O “punctum” é o elemento que não se busca, é o elemento que salta da imagem e quebra, corta, “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46). A palavra latina “remete também à ideia de pontuação”, como se esses elementos fossem pontos sensíveis da imagem que com um veneno doce picam o leitor/observador. O “punctum” não é algo coletivamente evidente, ele é singular, não age através da sabedoria cultural, age a partir das sensações de cada leitor/espectador. O “punctum” e a cena dentro da cena, a forma como Medina se relaciona com a imagem rasga a cena e se deslumbra para nós:

Podrían ser, recuerdo, las diez de la mañana; ahora la playa estaba soleada, fría y un viento agresivo removía la arena. Me levanté, hice lenta mi marcha, sin apartar los ojos de la figura pequeña y acurrucada. Caminé hasta que el gran perro amarillo se hizo persona y mujer, otra más en esta historia que por ser verdadera no será útil para nadie. Así, repito, mientras buscaba una ola imposible o fingía buscarla apareció Juanina, se incrustó en el mundo (ONETTI, 1984, p. 67).

Medina prepara o leitor pintando a cena. Através de sua descrição, o leitor sente a luz do sol, o vento frio na praia e a areia em seu rosto. A imagem não está nítida, primeiro é um pequeno cão amarelo, depois uma mulher acorçada. O animal que se deforma em mulher, que se desconfigura enquanto homem e enquanto animal nos remete a pinturas de Bacon que deformam/formam um corpo humano com uma cabeça de animal (Figura 1 - *Estudo de um Nu com Figura num Espelho*, 1969), ou um homem acorçado como um animal (Figura 2 - *Nu acorçado*, 1950 – 1951), ou um cachorro e um chimpanzé desfigurado (Figura 3 - *Homem Ajoelhado na Relva*, 1952).

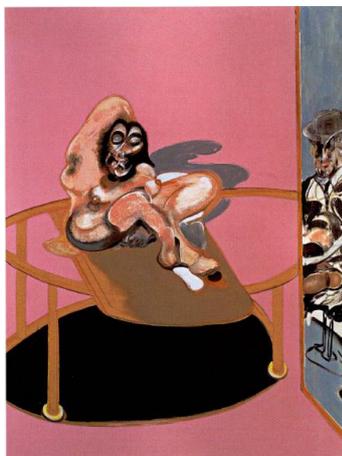


Figura 1

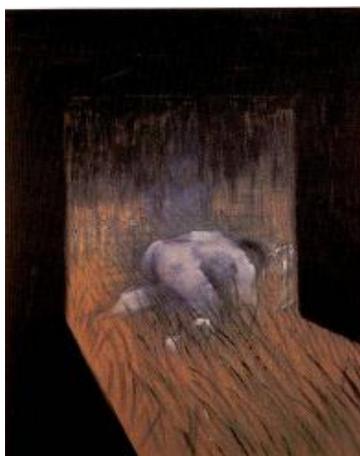


Figura 2

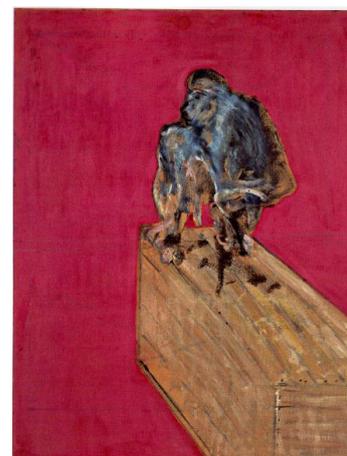


Figura 3

Deleuze (2007, p. 130) define esta desconfiguração da imagem uma característica do realismo deformativo, que “comporta traços, traços de corpo ou de cabeça, traços de animalidade ou de humanidade, que lhe conferirão um realismo intenso”. Michel Leiris sugere:

It may be that realism, in its most profound expression, is always subjective”, em sua opinião a intensidade extrema de Bacon abarca dois procedimentos paradoxais: “a more or less marked distortion of the figures combined with a fairly naturalistic treatment of their surroundings. (LEIRIS, s/d, p. 11).

Este realismo intenso e chamado algumas vezes de hiper-realismo é também a sensação da leitura onettiana. E assim como na pintura de Bacon, constitui-se “uma zona de indiscernibilidade, de indecisão” (DELEUZE, 2007, p. 29).

Mas adiante o narrador protagonista continua sua descrição revelando outros detalhes que despontam da cena, a primeira coisa a pensar é o que Deleuze chama de “a pista”. A pista, ou seja, a área onde, nas obras de Bacon, delimita-se o espaço do personagem. Este espaço tem como objetivo isolar a figura, mas não imobilizá-la, já que o movimento é uma constante em suas pinturas.

La vi sentada en la orilla húmeda, sobre el charco delgado que renovaban las olas. Tenía un abrigo castaño y viejo, se abrazaba las rodillas; a veces sacudía y alzaba la cabeza, el pelo corto como el de un muchacho, negro, dibujado con tinta china y a pincel. Se estaba empapando sentada en la costa; la humedad, la espuma y las algas le trepaban las ropas, se adueñaban, meciéndose, de los zapatos cortos y gruesos (ONETTI, 1984, p. 68).

Aqui observamos a personagem sendo isolada, sentada sobre um contorno mais escuro na areia úmida sendo molhado com a água do mar em movimento que entrava e



saia de cena. Na pintura de Bacon, *Duna de Areia*, de 1983 (Figura 4), observamos este movimento de areia ao vento, que entre e sai de uma caixa, isto é um indício de marcação de uma poça d'água.



Figura 4

Este é o campo operatório de Medina que define assim um fato e torna da imagem um ícone⁴. Um ícone de transfiguração, que primeiro se parece a um cão amarelo, depois a uma pessoa/mulher e agora a um garoto de cabelo negro.

Me acerqué y me miró; tal vez sus lentos ojos no hayan llegado al principio hasta mi cara, mi barba. Pero yo pude ver, desde el primer momento, la desesperación hecha un callo, orgullosa y cínica, el odio permanente e impersonal. Menos de veinte años, el cuello demasiado largo y triste, la cara huesosa y fría, la nariz curva, pequeña y disneica. Vi los retratos que podían nacer de aquella cabeza, no adiviné el futuro (ONETTI, 1984, p. 67).

A figura agora nos mostra seu sentimento e através dele a sensação do pintor/leitor/espectador sobre ela. A figura desfigurada está carregada de sentimento de ódio, não um ódio qualquer, mas um ódio permanente e impessoal, ou seja, vazio, profundo e indissociável da figura. Bacon pinta, em 1944, *Três Estudos para Figuras na Base de uma Crucificação* (Figura 5).

⁴ Operação esta pensada por Deleuze (2007, p. 12): “É um campo operatório. A relação da figura com seu lugar isolante define um fato: o fato é... o que acontece... E a figura, assim isolada, torna-se uma imagem, um ícone”.



Figura 5

Nesse tríptico, de tom laranja espalhado sobre toda a tela, atinge, segundo Luigi Ficacci tão violentamente o observador,

como se com o objetivo de lhe retirar todos os poderes de percepção e eliminar a possibilidade da leitura das formas de acordo com convenções comuns de lógica racional. Um único sentimento une as figuras, estando cada uma isolada na sua tela; é um sofrimento e uma expressão atemorizada de vítimas e testemunhas de algo cujo efeito é cruel sentido de trágico (FICACCI, 2007, p. 13).

Esse tríptico está composto de elementos humanos e animais impenetráveis e enigmáticos devido sua deformação e ambiguidade. A figura humana sobre “a pista” está na primeira tela acorçada de cabeça baixa e semivestida. Na segunda tela, tem a forma de uma grande ave com boca humana e com os olhos vendados. Na terceira, se parece a um cão com boca de cobra/homem aberta, temos a sensação de estar exprimindo um som, um uivo, um grito.

Poderíamos pensar na pintura/cena de Medina também como um tríptico. Primeiro temos um pequeno cão amarelo numa manhã ensolarada e ventosa, seguindo uma mulher acorçada sobre a poça de água do mar em movimento, por último uma cabeça ossuda andrógina que denota ódio, um ódio impessoal, poderíamos dizer um grito de ódio.

A necessidade de pintar cabeças e perfis é constante na narrativa de *Dejemos hablar al viento*. Nessa mesma sequência, o pintor expressa essa vontade mais de uma vez:

Inmóvil, perniabierto, casi tocándola, traté de encender la pipa, quise saludarla, encontrar la frase mágica capaz de convertirla nuevamente en perro, equivocación, en nada. Porque necesitaba pintar aquel perfil, me movía indeciso entre prólogos antiguos, deseaba no haberla visto nunca. La miré, volví a mirarla mientras alzaba el vaso y acepté que preferiría matarla antes de dejarla escapar sin copiarle el perfil (ONETTI, 1984, p. 76).



Além de Juanina, Medina pinta o perfil de Olga: “Un busto en perfil, impreciso; recuerdo que importaban más los detalles de la blusa de encajes, inventados en parte, que la cara de Olga” (ONETTI, 1984, p. 39). E de Frieda, “Las paredes de su casa ya no pueden soportar más Friedas, de frente, de perfil, de tres cuartos” (ONETTI, 1984, p. 87). Bacon também tem nas cabeças uma marca inconfundível de sua pintura. Para Deleuze (2007, p. 28) “Bacon é um pintor de cabeças e não de rostos”, pois segue uma estrutura espacial a qual a cabeça é sempre dependente do corpo, e não independente como talvez um rosto, que pode ser lembrado de forma isolada (Figura 6 - *Estudo para Auto-retrato*, 1985 – 1986 e Figura 7 - *Três Estudos de Muriel Belcher*, 1966).

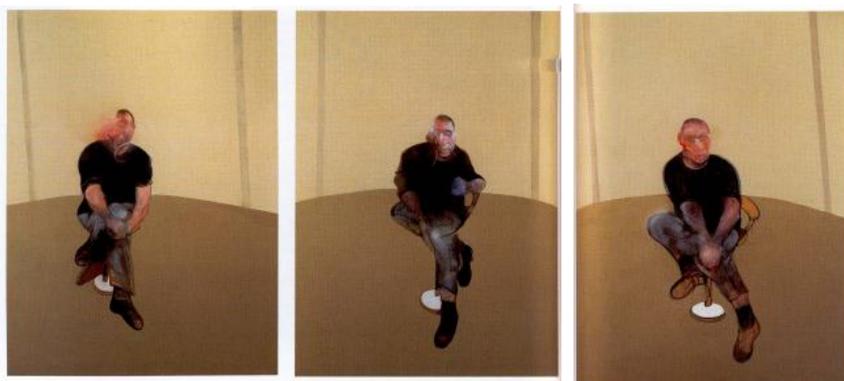


Figura 6



Figura 7

Essa estruturação da figura na tela também pode ser observada na pintura de Medina, a cabeça do cão/mulher/garoto é parte de um corpo acorçado na beira da praia. A cabeça, sempre parte de um corpo que não é simplesmente uma estrutura de ossos revestida de carne, o corpo em Bacon é o que Deleuze (2007, p. 30) chama de



vianda. “A vianda é o estado tal do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, ao invés de se comporem estruturalmente. [...] Na vianda diremos que a carne descende dos ossos, enquanto que os ossos se elevam da carne”, e acrescenta: “A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade, ela é este ‘fato’, este estado mesmo em que a pintura se identifica aos objetos de seu horror ,ou de sua compaixão” (DELEUZE , 2007, p. 31). Medina se aproxima de Juanina por sua vianda. Sua cabeça é descarnada, pois seus ossos vêm da carne do restante de seu corpo que se faz animal. Juanina é um cão, um bicho raro.

Cuando dejó de burlarse, volví a mirarle los huesos descarnados, la nariz exacta y vibrátil. A falta de talento y de una ola rabiosa y blanca que se inmovilizara para mí, era eso, esa cabeza audaz y canalla lo que yo necesitaba pintar.

—No —repetí abstraído—, no se trata de piedad. Usted me interesa porque mi colección de bichos raros es hoy muy escasa (ONETTI, 1984, p. 78).

Como se partisse de uma pintura de Bacon, a figura escolhida é pintada por Medina em forma de tríptico, como podemos observar na confissão do protagonista:

Pero estuve trabajando enfurecido por las tardes en los tres dibujos de desnudos —tenían que ser tres— y en el retrato, la cabeza de cuello dislocado, el pelo chato con la ancha línea amarillenta que lo dividía (ONETTI, 1984, p. 89).

Esse tríptico é composto por três nus, isto é, a vianda está presente, a carne é parte importante dos três desenhos. Além disso, a cabeça deformada, com o pescoço deslocado está presente em um deles. Na obra de Medina assim como na de Bacon “O corpo não se revela a não ser quando ele deixa de ser suspenso pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando eles existem um para o outro, mas cada um de seu lado, os ossos como estrutura material do corpo, a carne como material corporal da Figura” (DELEUZE , 2007, p. 32).

Como já afirma Mondragón, esse universo estético de Medina remeda, pois, a aventura marginal e transgressora de Francis Bacon, e estes exemplos do “punctum” que saltam da cena Onetti/Bacon nos transborda com a sensação detetivesca e sempre clichê da crítica: as coincidências. O que o crítico chamou de “estranhíssimas coincidências” é o que nos leva ao desejo de voltar ao “studium” e prestar um pouco mais de atenção a esta cena.

O “studium” como “estudo”



O “studium” não quer dizer estudo, pelo menos de imediato, pois ele é a referência que se vê na imagem quase que imediatamente. Uma referência que se faz provinda de certa educação cultural e intelectual. No entanto, a partir do momento que o “studium” e o “punctum” coexistem nasce o angustiante desejo do estudo, logo, seu grito. O estudo é uma constante na obra de Bacon, muitos de seus trípticos e outras pinturas são intituladas “um estudo de/para...”. Poderíamos atribuir este fato, além dessa coexistência de um studium/punctum, ou seja, cultura/sensação, ao caráter em construção do estudo. Um estudo é sempre um processo e não apenas um produto final. Esse processo é característica da obra de Bacon, assim como da narrativa onettiana e da obra de Medina. Além, é claro da própria nomeação dos quadros de Bacon, podemos observar essa característica por meio da insistente repetição existente nos três autores. Uma repetição temática simplesmente, como uma repetição pontual de trechos inteiros de narrativas dentro de outras narrativas e de figuras em diferentes pinturas. Uma repetição que na impossibilidade de acontecer como repetição, mostra-se sempre como a continuação de um estudo, que agrega um novo significado a cada nova repetição.

Para Barthes (1984, p. 21), reconhecer o “studium” é “fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores”. Claro que sabemos que o próprio Barthes (2004) desautoriza esta questão ao proferir a morte do autor em seu ensaio “Da obra ao texto”, no entanto o clichê precisa ser limpo e para isso convocamos a repetição de dados e mergulhamos em nosso desejo detetivesco (sempre clichê).

Bacon registra, em uma conversa com Franck Maubert, sua motivação vinda da literatura: “Gosto da força das palavras. Quem pode substituir Yeats, T.S. Eliot, Shakespeare, Racine, Ésquilo? A leitura de Ésquilo me impõe imagens, engendra-as dentro de mim. Nunca me cansei dele. Esses autores me estimulam. Seu poder continua insubstituível para sacudir a realidade e torná-la ainda mais crua” (MAUBERT, 2010, p. 26). E mais adiante sua preferência pela poesia: “Os poetas decerto me ajudam a ir ainda mais longe... Gosto da atmosfera na qual eles me fazem mergulhar. Elas podem me levar ao êxtase. Às vezes, basta uma palavra... Os poetas me ajudam. A pintar, sim, e sobretudo a viver” (MAUBERT, 2010, p. 23).

O crítico Hugo Verani, ao escrever o estudo preliminar da correspondência de



Onetti com Payró, revela não apenas a motivação da literatura e das artes visuais para a obra onettiana, mas também a importância para sua formação como escritor. Em suas cartas Onetti declara sua preferência à crítica das artes plásticas:

Siempre he sacado poca o ninguna utilidad de mis lecturas sobre técnica y problemas literarios; casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura. Y un poco en las de música. El por qué de esto no lo veo muy claro. Acaso porque la pintura es mucho más oficio que su otra hermana; al tratar de ella la gente se refiere, trabaja con elementos concretos y demostrables (en un aspecto, al menos). El color en pintura es color; en literatura es imagen, manera de decir, de aproximarse a la sensación que –a Dios gracias- termina siempre de escapar (ONETTI, 2009, p. 41).

Bacon é ajudado pelos poetas a pintar e Onetti pela crítica e sua pintura a escrever. Bacon revela que a pintura de Picasso foi a responsável pelo seu “clique” artístico. Em 1928 seu tio o “arrasta” a uma exposição de Picasso na galeria Rosenberg, a partir daí Bacon começa de forma despretensiosa e não conclusiva a desenhar e pintar (MAUBERT, 2010, p. 29). No mesmo ano, também com 19 anos, Onetti tem sua iniciação literária fundando, com dois amigos, uma revista, *La Tijera de Colón*, que teve sete números publicados (FERRO, 2003, p. 31). Bacon afirma inúmeras vezes sua preferência por Picasso. Onetti, como já comentamos, revela esta preferência com o desenho da capa de sua primeira novela. No caso de Bacon, seu diálogo com a obra de Picasso, ou a “intersecção de pontos de vista” como prefere chamar a curadora do Museu Nacional Picasso em Paris, Anne Baldassari, é notoriamente objeto de pesquisa de críticos e estudiosos de arte. Sendo que a própria Baldassari publica em 2005 o estudo *Bacon Picasso: The life of images*. No caso de Onetti, entretanto, segundo suas cartas a Payró, é pela obra de Gauguin sua paixão maior. Onetti se identifica não apenas pela a obra do pintor francês, mas também por sua vida, que considera uma vida artística (ONETTI, 2009, p. 57). Sobre Picasso, Bacon afirma gostar de tudo: “Todo Picasso. O homem é fascinante. E toda sua obra fervilhante, imprevisível” (MAUBERT, 2010, p. 53). Gauguin, pai de Picasso, segundo sugerem alguns críticos, pode ser encontrado em destaque na narrativa onettiana. Em *Tierra de nadie*, de 1941, o protagonista, Aránzuru, tem a fantasia de fugir para a ilha de *Faruru*, paraíso para os sonhos. *Faruru* é o nome proveniente de uma série de gravações em madeira de Gauguin. Onetti que já havia declarado sua admiração pela vida artística do pintor, faz deste o desejo do personagem de *Tierra de nadie*. Hugo Verani nos lembra que esta é a vida artística do pintor, que vai morar nas ilhas Marquesas para buscar pureza e paz



(ONETTI, 2009, p. 41). Segundo o próprio Onetti, o crítico de arte Elie Faure, em sua obra *História da arte*, condena o pintor pela necessidade de refugio para pintar (ONETTI, 2009, p. 42), ponto de vista que Onetti rechaça completamente, pois o escritor compartilha esta necessidade com seu querido Gauguin, e por isso, quem sabe coloca Medina, em *Dejemos hablar al viento*, vivendo em uma casa na areia, na praia, onde ele procura incessantemente uma onda, uma onda perfeita para pintar.

El viento aumentaba el frío y de pronto comprendí para siempre, incómodo, lúcido. Yo podía pintar lo que quisiera y hacerlo bien. Campesinos, retratos, el cuadro del Papa que continuaría colgado en la iglesia de Santa María. Pero nunca la ola prometida a Cristiani, la cresta de blancura sucia que lo diría todo. Nunca la vida y su revés, la franja que nos muestra para engañarnos (ONETTI, 1984, p. 68).

Medina quer pintar o *punctum* e fazer um “estudo” do mundo, pois a onda suja e falsa diria tudo, a vida e seu revés. A pintura seria como uma franja que esconde e por isso mostra que estamos sempre enganados, a dobra deleuziana. A pintura seria a fuga incessante do clichê do qual ele não consegue fugir. O clichê que ele sabe e pinta muito bem, camponeses, retratos, o quadro do Papa. Para isso o pintor busca ver a onda que ele mesmo afirma não existir, mesmo falsa: “Sólo vendo olas y la ola que me gustaría, o no, venderle, no fue pintada aún. Ni siquiera puede verla, ni siquiera se rompió en la costa una ola falsa que pudiera representarla, contarme chismes, adelantarme la verdad” (ONETTI, 1984, p. 95). Mas para pintar-la ele precisa acreditar em sua ausência: “Pero olas así no había y yo no llegaba a creer tanto en su ausencia como para empezar a pintarla”. Pois, a linguagem, seja ela escrita ou pintada, é sempre, segundo Barthes (1984, p. 128), ficcional, assim como a própria realidade. A não presença da onda perfeita, seria a impossibilidade de ver a vida e seu revés, ou ainda, o grito podre do mundo, ou seja, a impossibilidade de ver a realidade. Neste sentido, sabendo de sua ausência, a onda poderia ser lembrada, pois só lembramos algo ausente, e então registrada, pintada, e assim, em forma de pintura se tornaria presente.

“No era una ola del Pacífico, no era una ola japonesa; que esto quede aclarado” (ONETTI, 1984, p. 95). Medina ressalta esta não presença inclusive no campo artístico, quando afirma, em meias palavras na frase citada, que esta onda ainda não foi pintada por ninguém, nem mesmo pelo famoso artista japonês Katsushika Hokusai (1760-1849), conhecido, entre outras coisas, por sua obra *The Great Wave*. Poderíamos lembrar também a pintura *The wave*, de Gauguin de 1888.



Medina busca uma onda na ânsia de sair do clichê e da pintura histórica carregada de “studium”. Cristiani o aborda sobre o tema:

—Usted que pinta, señor. Por qué no hace cuadros para mostrarle a la humanidad el peligro de las bombas atómicas... Quiero decir que la gente habla mucho, pero ni siquiera lo imagina. En lugar de balas, hidrógeno.

Yo quería insultarlo, pero contesté con dulzura, lento:

—Tiene razón, Cristiani, sería bueno, sería mejor. Pero la humanidad no va a mirar mis cuadros. Está seguro. Y es posible que después de las bombas empiece el paraíso. Sin embargo, usted y yo andamos en lo mismo. Hay que pensarlo (ONETTI, 1984, p. 66).

Cristiani quer ver a intenção na pintura, procura um engajamento político, o “studium”. O personagem representa um leitor ingênuo à procura da pintura clichê. Medina por sua vez é paciente e tenta ampliar os horizontes de Cristiani, destacando sua dúvida perante certezas. Como ter certeza das consequências de uma bomba? Por último, Medina sugere que ambos, assim como todas as pessoas, têm a mesma responsabilidade de denúncia. Assim, ele faz um convite a Cristiani: *pinte você. Afinal quem é o leitor e quem é o autor?*

O “estudo” e a ficcionalização crítica

Em 1962 Bacon declara a David Sylvester sua frustração “[...] infelizmente, eu ainda não consegui fazer aquela imagem que é capaz de reunir nela todas as outras” (SYLVESTER: 1995, 22). Esta se parece muito à vontade de Medina na busca de sua onda perfeita.

Em 1979 Bacon revela sua tentativa de fazer um quadro “de uma praia com uma onda se quebrando” (SYLVESTER: 1995, 146). Sua motivação fora quando estava no sul da França vendo as ondas se quebrando e em suas palavras: “simplesmente me aconteceu ver aquela onda quebrando-se daquela maneira” (SYLVESTER: 1995, 149). Haveria Bacon visto a onda perfeita? Para Mondragón uma curiosa coincidência. E ainda haveria outras, como também assinala o crítico, a série de pinturas do papa que o personagem Medina realiza no início de sua carreira e que podemos relacionar com a série de Bacon baseada no quadro de Velázquez *Retrato do papa Inocêncio X* (Figura 8 - *Cabeça VI*, 1949 e Figura 9 - *Estudo segundo Velásquez*, 1950).



Figura 8



Figura 9

Coincidência ou não, nós críticos não conseguimos limpar o clichê, ainda buscamos a “onda perfeita”. E nessa ânsia do “estudo” lembramos que Onetti vive em Madrid desde 1975, em 1974, Michel Leiris, renomado crítico de arte, assina o texto do catálogo de Bacon. Em 1975 o *Metropolitan museum of Art* de Nova York recebe a obra de Bacon, e suas entrevistas com David Sylvester até esse ano, são publicadas. Em 1978 Bacon faz sua primeira exposição em território espanhol, Madrid e Barcelona. “I’m a walking clichê”.

Quem alcança a limpeza do clichê, a coexistência do “studium” e do “punctum”, o “estudo” é Medina que escondido de todos, nas noites escuras com luz artificial, logra pintar a onda perfeita. A personagem Gurisa, no final do romance é quem descobre o quadro:

Y pude ver que había un cuadro grande, pintado sobre cartón que representaba una ola gigantesca, hecha toda con pedazos de blancura distinta. Blancura de papel, de leche, de piel. Nunca en este río hubo, nadie puede haber visto una ola como ésa. Así que pensé que el comisario la había imaginado o que era un recuerdo de otro país, de otro río o de un mar que yo nunca vi (ONETTI, 1984, p. 240).

Em 1979 Onetti publica *Dejemos hablar al viento*, no mesmo ano Bacon transforma uma onda em jato de água e conclui sua tela *Jato de água* (Figura 10). “I’m a walking clichê”. Para o “estudo” não existem coincidências, apenas clichês da crítica.

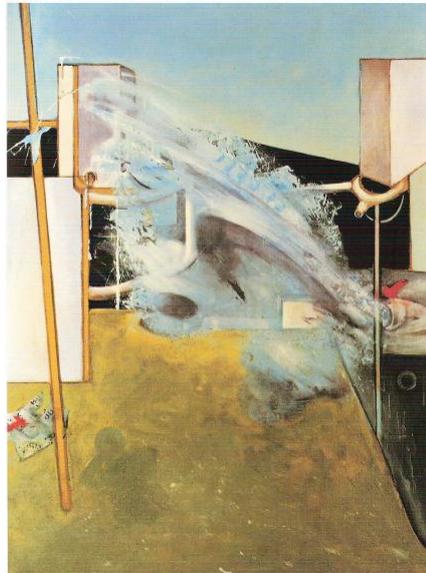


Figura 10

Referências Bibliográficas

- AINSA, Fernando. **Las trampas de Onetti**. Montevideo: Alfa, 1970.
- BALDASSARI, Anne. **Bacon Picasso: The life of images**. Italy: Éditions Flammarion, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castafion Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Cultrix.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Trad. Coord. Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.
- FERRO, Roberto. **Onetti - La fundación imaginada** (La parodia del autor en la saga de Sta^a M^a). Buenos Aires: Alción, 2003.
- FICACCI, Luigi. **Francis Bacon**. Trad. Ana Margarida Obst. Lisboa: Taschen, 2007.
- LEIRIS, Michel. **Francis Bacon**. Trad. John Weightman. Barcelona: Ediciones
- MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon: O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- MONDRAGÓN, Juan Carlos. Las ideas estéticas del comisario Medina. In: **Revista Río de La Plata: Juan Carlos Onetti**. Nuevas lecturas críticas. N° 25. Actas del Coloquio de Paris. UNESCO 13/14 diciembre de 2001.
- ONETTI, Juan Carlos. **Cartas de un joven escritor: correspondencia con Julio E. Payró**. Montevideo: Trilce, 2009.



_____. **Dejemos hablar al viento.** Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____. **Tierra de nadie.** Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

Polígrafa, 1987.

REALES, Liliana. **A vigília da escrita: Onetti e a desconstrução.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

RUFINELLI, Jorge (Org.). **Onetti.** Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1973.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade dos fatos.** Trad. Maria Teresa Resende Costa. Itália: Cosac & Naify, 1995.