anãnsi Revista de Filosofia | ISSN: 2675-8385
Salvador, Volume 06, Número 01, 2025

A beleza da carne e a lógica da sensação: do museu ao livro

Flesh's beauty and the logic of sensation: from museum to book

Flavia de Santis Prada
Universidade de São Paulo
flaviaprada@usp.br

Pablo Enrique Abraham Zunino
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
pablo@ufrb.edu.br

Resumo / Este artigo examina os capítulos 1 a 4 do livro *Francis Bacon: Lógica da Sensação*, de Gilles Deleuze, explorando a relação entre arte e filosofia através da pintura de Bacon. A análise destaca três elementos estruturais nas obras do artista: a Figura, o contorno e as grandes superfícies planas, que rompem com a representação tradicional. A exposição *Francis Bacon: A Beleza da Carne* no MASP serve como ponto de partida para articular teoria e prática, enfatizando a deformação corporal, o devir-animal e a sensação como conceitos centrais. O artigo também discute como Bacon evita clichês e narrativas, focando no "fato" pictórico.

Palavras-Chave
Deleuze, Francis Bacon, devir-animal, sensação.

Abstract / This article analyzes chapters 1 to 4 of Gilles Deleuze's *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, exploring the intersection of art and philosophy through Bacon's paintings. The study focuses on three structural elements in Bacon's work: the Figure, the contour, and large flat surfaces, which disrupt traditional representation. The exhibition *Francis Bacon: Beauty of the Flesh* at MASP serves as a starting point to connect theory and practice, emphasizing bodily deformation, becoming-animal, and sensation as key concepts. The article also discusses how Bacon avoids clichés and narratives, concentrating on the pictorial "fact."

Keywords
Deleuze, Francis Bacon, becoming-animal, sensation

Introdução

Nosso objetivo, neste primeiro artigo do Dossiê, é examinar o conteúdo filosófico dos capítulos 1 a 4 do livro de Deleuze sobre a pintura de Francis Bacon.[1] Nesse texto, o filósofo aborda a produção artística do pintor e alicerça em suas telas o ponto de partida para uma reflexão tão original quanto atual sobre o entrelaçamento do sensível e o inteligível, a que a arte nos daria acesso:

> O tema da pintura será examinado desde uma perspectiva filosófica que enfatiza os conceitos de estrutura, figura e contorno a fim de explicitar as relações entre o corpo, o espírito e a noção de devir-animal que permeiam a pintura de Bacon segundo a interpretação deleuziana (Zunino, 2024a, *transcrição nossa*).

Para promover essa interpretação filosófica, seguiremos o percurso traçado no curso *Filosofia e pintura: Francis Bacon segundo Gilles Deleuze*, ministrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH da Universidade de São Paulo – USP, em agosto de 2024. A proposta desse curso e dos seminários subsequentes era justamente compreender o processo de criação conceitual de Deleuze junto aos seus intercessores:

> O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castaneda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro (Deleuze, 1992, p. 156).

Deleuze já tinha seus intercessores literários: entre os principais, cabe lembrar os livros sobre Proust e Kafka;[2] posteriormente teria intercessores cinematográficos.[3] Contudo, o filósofo também se debruçou sobre a produção artística de Bacon como abertura para o pensar criativo. A relevância desta pesquisa reside no fato de que em suas investigações, Deleuze acessa questões filosóficas através da arte e que ainda hoje estão em curso, visto que este movimento faz eco nas gerações seguintes.

Entretanto, o nosso ponto de partida será a exposição *Francis Bacon: a beleza da carne*, dedicada à obra do pintor irlandês e realizada pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand), em 2024. Trata-se da primeira exposição individual de suas obras realizada no Brasil e que, além de coincidir com a época em que

[1] Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. lógica da sensação* (1981). Equipe de tradução: Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

[2] Deleuze, Gilles. *Proust e os signos* (1964) e com Guattari, *Kafka: por uma literatura menor* (1975).

[3] Deleuze, Gilles. *A imagem-movimento – Cinema 1* (1983) e *A imagem-tempo – Cinema 2* (1985).

realizamos os cursos e seminários já mencionados, nos possibilitou o contato direto com as 23 pinturas produzidas pelo artista entre 1947 e 1988. Desse modo, estabelecemos uma ponte entre a experiência estética propiciada pela visita ao museu e a carga conceitual do livro de Deleuze, articulando teoria e prática na elaboração deste artigo.

A mostra do MASP apresentou de modo pioneiro um foco *queer* sobre a obra de Bacon, destacando aspectos evidentes como a sexualidade e os gestos corporais. No entanto, assim como nós, a pessoa que adentrasse às salas da exposição, usualmente seria arrebatada pela primeira impressão, algo repugnante, ao observar figuras despedaçadas, deterioradas em sua composição orgânica. Sem expectativas e sem conhecer nada sobre o artista e sua obra, o espectador é invadido por sensações primordiais e não por elaborações intelectuais nesse primeiro momento. Ao criar um conjunto de pinturas tão radical quanto desconcertante, o artista revolucionou o modo de pintar a figura humana. A proposta inclui certo abstracionismo, porque as figuras ali expostas, não entregam representatividade nem narrativa. Mesmo nas séries de trípticos,[4] nas quais uma tela se conecta a outras duas, como num acoplamento, não há narração. Diante desta transmutação do ser humano, que em muito difere das linhas; formas geométricas de Hércules Barsotti ou as manchas da pintura abstrata,[5] de Jackson Pollock, Deleuze ali desenvolve um horizonte ontológico: o filósofo se vale de elementos não-conceituais advindos desta expressão de arte e a partir desses afetos e perceptos os transforma em conceitos e questões filosóficas. Essa afetação ao pensamento, por meio de um movimento violento que uma tela de Bacon nos entrega, é o intercessor que Deleuze aqui utiliza para pensar a novidade.[6] Como nota Roberto Machado (2013, p. 225), trata-se de "dois tipos de análises complementares: uma análise estrutural, que explica a composição dos quadros de Bacon, e uma análise genética, que reconstrói o processo pictural, o ato de pintar".

Figura, contorno e grandes superfícies planas

Deleuze detecta três elementos constituintes, em sua análise estrutural, nas pinturas de Bacon: a Figura; o contorno e a grande superfície plana, sendo o contorno,

4 Para um aprofundamento deste tema, ver o artigo "Ritmos e ressonâncias nos Pares e Trípticos de Bacon: a complexa lógica da pintura segundo Deleuze", de Lucas Vinicius Correa Rodrigues.

5 O abstracionismo, enquanto corrente pictográfica, não tem um original natural a que representar. A arte abstrata escapa da representação porque não tem nada a representar. Linhas, formas e cores vão depender do observador para que as interprete e imagine o que está apresentado. Nas telas de Bacon, existe o *puro figural*, no qual, por extração, ou isolamento, a figura isolada perde, assim, a representatividade.

6 Cf. Zunino, 2024a, 7"00, transcrição nossa.

tal qual uma membrana, que permite o fluxo ambivalente de relação entre os outros dois elementos. As telas para estranhamento de quem as observam, não têm narrativas: são figuras, mais ou menos diluídas em seu contorno, como se fossem vistas ao longe por uma pessoa míope, que não lhes encerra com precisão seus limites. Cercadas por uma área redonda ou oval ou suas variantes; por uma elipse ou por uma forma geométrica, como um paralelepípedo, a figura não representa: ela se apresenta sem elementos que indiquem um contexto. Esse redondel, que à semelhança de uma instalação equestre que isola e prende o cavalo que ali está; também a área redonda isola a Figura nas telas de Bacon. Caminhando pela mostra no MASP, ficamos perplexos: tal qual num picadeiro circense, a Figura ali contida será exposta e a partir de seu conteúdo, desperta um humano que não estamos habituados a ver: o bestial; o deteriorado; o bizarro; o animalesco; o desconfortável; o prosaico; o sexualmente exposto e *non sense.* Tal isolamento é uma das ferramentas utilizadas por Bacon para, de fato, bloquear alguma possível narrativa. A área redonda, afirma Deleuze (2007, p.11), "é um procedimento muito simples, que consiste em isolar a Figura.[7] Há outros procedimentos de isolação: pôr a Figura em um cubo;[8] [Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 95];[9] [...] em um paralelepípedo de vidro,[10] [...] num trilho,[11] numa barra estirada". Podemos acrescentar a essa lista: num sofá distorcido, numa cadeira,[12] numa cama ou maca de hospital ou círculos giratórios,[13] como se vê nas telas. A Figura assim isolada ou, ainda, em seu espaço isolante, constitui um fato: não há representação nem narração: há apenas o fato da Figura.[14] Nesse sentido, podemos considerar o fato como um acontecimento,

7 A lista dos quadros de Bacon segue a numeração do texto original para a referência das telas (Deleuze, 2007, p. 178-183). Tela 3: Estudo para retrato de Lucian Freud (de lado) (*Study for portrait of Lucian Freud [sideways]*), 1971. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Bruxelas. Tela 4: Retrato de George Dyer falando (*Portrait of George Dyer talking*), 1966. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, New York.

8 Tela 6: Cabeça VI (*Head VI*), 1949. Óleo sobre tela, 93 x 77 cm. Coleção The Arts Council of Great Britain, London UK.

9. Obras constantes no volume Pedrosa, Adriano e Cosenday, Laura. *Catálogo da exposição Francis Bacon. A beleza da carne MASP*. KMEC books. 2024 serão indicadas como no número da tela como constante do catálogo da página correspondente. Tela 51. p. 95. *Man Carying a child*, 1956. Óleo sobre tela: 198 x 142 cm Coleção Particular.

10 Tela 19: Tríptico, Três Estudos de Lucian Freud (*Triptych, Thress Studies of Lucian Freud*), 1969. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Roma.

11 Tela 22. Tríptico, Estudos do corpo humano (*Triptych, Studies of the human body*), 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Malborough International Fine Art.

12 Tela 14 :Tríptico (*Triptych*), 1970. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção National Gallery of Australia, Camberra. e Tela 17 Tríptico, Estudos do corpo humano (*Triptych, Studies of the human body*), 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Jacques Hachuel, New York

13 Tela 5 Dois homens trabalhando num campo (*Two men working in a field*), 1971. Óleo sobre tela, 198 x147,5 cm. Coleção Particular, Japão.

[14] cf. ZUNINO, 2024a, 22"51, transcrição nossa.

visto que "isolar é [...] interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato" (Deleuze, 2007, p. 12).

As perguntas típicas que nos fazemos diante de uma obra de arte, como "o que significa? Ou o que quis dizer?" não se aplicam às telas de Bacon. As figuras criadas por ele não são representativas nem propõem narrativas. Não se trata de representação da figura humana, e sim, da produção de fato, o que também nos afasta da noção de fenômeno. É uma arte que não representa: não busca a *mimesis* nem a cópia a partir de um suposto original, mesmo que Bacon tenha criado suas obras a partir de fotografias ou da imagética das cabines fotográficas,[15] pois não existe ali versão pictográfica da fotografia. Em face destas percepções, o problema que agora se põe é: como escapar do figurativo?

Há duas maneiras de se escapar da figuração: uma delas é a que se encontra na arte abstrata.[16] Esta não representa nossa realidade concreta: não tenta representar o mundo a partir da realidade. "A arte abstrata escapa da representação porque não tem nada a representar".[17] A segunda maneira a se escapar da representação e, neste caso, se aplica às telas de Bacon, é o "puro figural, por extração ou isolamento" (Deleuze, 2007, p.12). Assim compõe-se um itinerário: a relação da Figura com seu lugar isolante define um fato: trata-se da Figura e seu o lugar de isolamento e isto já basta.

Ora, por que a figura está isolada no quadro? A resposta é: para que não haja representação: "romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato" (*ibid*.). Mas que figura é esta, que desfigura o humano? Esta é precisamente a Figura, o que nos leva a indagar se estas figuras deformadas fazem eco da noção de "desterritorialização" deleuziana, em sua aplicação no campo das artes. É uma hipótese à qual voltaremos oportunamente.

---

15 Bacon pintou muitos autorretratos tendo as cabines fotográficas como fonte de inspiração para cabeças pintadas. O ensaio de Richard Hornsey (2024, p. 118), incluído no catálogo do MASP, p.102-123 mostra que a questão do corpo, como Figura que tenta escapar do *contorno* que a encarcera: "Ele desloca o corpo pela cabine, entrando e saindo de foco, como se estivesse tentando escapar para seus cantos pouco iluminados" (Hornsey,).

16 Roberto Machado faz o contraponto entre duas visões bastante distintas que Deleuze expressa quanto ao Abstracionismo, no texto *Francis Bacon: Lógica da sensação* e depois no texto *O que é a filosofia?* "Assim, por exemplo, enquanto *Lógica da sensação*, como veremos, faz de Bacon um pintor da sensação e das forças, mas define o abstracionismo de Mondrian e Kandinski por um código visual espiritual ao qual falta justamente a sensação, *O que é a filosofia?* tem uma posição diferente: defende que a pintura abstrata, como toda pintura, é sensação, dando Mondrian e Kandinski como exemplos de pintores que tornaram sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo. Além disso, afirma que nenhuma arte é representativa, e que a figura tem uma origem religiosa, "mas, quando se torna estética, sua transcendência sensitiva entra em oposição discreta ou aberta com a transcendência suprassensível das religiões". MACHADO, 2013 Capítulo: os espaços do pensamento. p.27.

17 Cf. Zunino, 2024a, 24'30, *transcrição nossa*.

Agora, devemos compreender como se relacionam estas figuras, se não existe representação nem narrativa. Estas figuras se relacionam como *figuras acopladas*: são relações não-narrativas, mesmo nos trípticos.[18] Existe uma coligação entre elas, mas não-representativa. Não contam uma história. Deleuze (2007, p. 13) nomeia a relação existente entre as Figuras e as figuras acopladas, de relações intensivas ou *matters of facts.*[19] Estas puramente se atém aos fatos: não têm relações inequívocas de perspectiva, nem proporção ou figura-fundo. Assim, estamos diante de "Figuras acopladas que não contam história alguma".[20] Existe um fluxo intensivo entre elas, como na produção desejante,[21] de coexistência impositiva, mas notadamente as figuras mais se desorganizam do que tentam impor qualquer significância ou paralelismo com o concreto e real.

Posto que as Figuras permaneçam isoladas como recurso para não se desenvolver representação ou narrativa, e as figuras acopladas, mantêm com as primeiras relações intensivas, opostas às relações inteligíveis, além da Figura, e das figuras acopladas, o que mais preenche o restante do quadro? Observamos que não há paisagem, nem claro-escuro, nem fundo, nem espessura da cor. (Deleuze, 2007, p. 14). Também não existe profundidade, perspectiva. Existem telas, sim, nas quais há figuras-paisagens[22] ou texturas nuançadas[23] mas, sobretudo as paisagens

18 As telas separadas de um tríptico mantêm uma relação intensa entre si, mesmo que esta relação ainda se mantenha desprovida de narrativa. Está muito explícito nas obras que compõem o tríptico19 Tríptico, Três Estudos de Lucian Freud (*Triptych, Thress Studies of Lucian Freud*), 1969. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Roma; o tríptico 22: Tríptico, Estudos do corpo humano (*Triptych, Studies of the human body*), 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Malborough International Fine Art e o tríptico 25: Tríptico, Três Estudos de Lucian Freud (*Triptych, Thress Studies of Lucian Freud*), 1966. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Malborough International Fine Art.

19 Há que se distinguirem as relações intensivas, de outas, as inteligíveis. As relações intensivas, ou *matters of fact*, são conexões que se estabelecem entre a Figura e as figuras acopladas. Dão-se de modo intenso, por de forma intensiva, relacionada aos afetos, aos encontros e nada representam. As relações extensivas ou inteligíveis, diversamente – parte-se de objetos e ideias, e com a narrativa representativa, as conexões se dão entre os elementos, que se relacionam por ideias – Estão em outro horizonte: porque passam pela lógica da interpretação e pela elaboração de conteúdos.

20 Tela 14: Tríptico (*Triptych*), 1970. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção National Gallery of Australia, Camberra e Tela 17 Tríptico, Estudos do corpo humano (*Triptych, Studies of the human body*), 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Jacques Hachuel, New York.

21 Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O Anti-Édipo* ([1972], 2011, p. 11) estabelecem o conceito de **produção desejante** (*production désirante*) e pensam o "desejo" como um processo de produção exercido pelas máquinas desejantes.

22 Tela 1 Estudo para retrato de Van Gogh II (*Study for portrait of Van Gogh II*), 1957. Óleo sobre tela, 198 x142 cm. Coleção Edwin Janss Thousand Oaks, California.

23 Tela 7 Figura numa Paisagem (*Figure in a landscape*), 1945. Óleo e pastel sobre tela, 145 x 128 cm. Coleção The Tate Gallery, London UK. Tela 8 Figura estudo I (*Figure study I*), 1945-1946. Óleo sobre tela, 123 x 105,5 cm. Coleção Particular. UK.

são uma preparação para as "marcas livres involuntárias": "*traços assignificantes*"[24]: desprovidos de função ilustrativa ou narrativa. Outrossim, ganha importância a presença da relva destas paisagens: o nada-representar[25]. Assim se dá com as paisagens e também com as texturas!

O tratamento dado às texturas visa diminuir a nitidez das Figuras: "ao espesso, ao sombrio e ao *flou*[26], eles já preparam o grande procedimento de limpeza local, com pano, [...] em que a espessura é estendida sobre uma zona não figurativa" (Deleuze, 2007, p. 14) justamente para criar deformidade e falta de nitidez, como exemplificado na tela Duas figuras na relva (*Two figures in the grass*), de 1954 [27] . Esses dois procedimentos: *traços assignicantes* e limpeza local distorcem o que seria uma paisagem ou fundo, mantendo este plano como uma superfície sem narração. O modelo usual de forma-e-fundo é análogo e substituído por Figura-contorno-grandes-superfícies-planas. "Então, o que ocupa o resto do quadro, são as grandes superfícies planas – aplats – de cor viva, uniforme e imóvel, com função estruturante, espacializante." (Deleuze, 2007, p.15). Essas superfícies planas não estão abaixo, mas em volta da Figura – são apreendidas por meio de uma visão de proximidade, que Deleuze caracteriza como uma *visão tátil*, ou "*háptica*" – que é como se se pudesse "tocar" a imagem, pela visão, apenas olhando-a – remetendo a uma sensação tátil. Assim, tudo funciona como em um plano, sem profundidade, abarcando os três elementos: "os três elementos, Figura, o contorno e as grandes superfícies planas, que também podem ser entendidos como três elementos fundamentais: a estrutura material, a área redonda-contorno e a imagem" (*idem*). Está tudo acoplando num fato: *matter of fact*!

A coexistência destes setores acoplados, a forma e o fundo, num mesmo plano, um ao lado do outro, é possível também por outro recurso: há o *flou*. Deleuze identifica dois tipos de *flou* – certa sensação vaga ou de contornos pouco delineados. A primeira é destruindo a "nitidez pela própria nitidez" como faz na tela *Auto-retrato*, de 1973, com o homem e sua cabeça de porco[28]. A segunda maneira é ou pelo uso das marcas livres e com os traços assignificantes, ou

24 Na obra *Mil platôs*, o conceito de rizoma também abraça as relações assignicantes – outra lógica que não passa pela significação.

25 Tela 12. Paisagem (*Landscape*), 1952. Óleo sobre tela, 139,5 x 198,5 cm. Coleção Museu Brera, Milão. Tela 13. Figura de figura numa Paisagem (*Study of Figure in a landscape*), 1952. Óleo sobre tela, 198 x 173 cm. Coleção The Philips Collection, Washington D.C. Tela 15: Estudo de um babuíno (*Study of a baboon1*), 1953. Óleo sobre tela, 198 x 137cm. Coleção Museum of Modern Art. New York.

26 *Flou*, em francês, significa: o que é vago, sem nitidez, indeterminado.

27 Tela 2 Duas figuras na relva (*Two figures in the grass*), 1954. Óleo sobre tela, 152 x 117 cm. Coleção Particular, Paris.

28 Tela 9: Auto-Retrato (Self-*Portrait*), 1973. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, New York.

pelas estratégias de borramento e limpeza dos contornos e das formas.

Pintura moderna e pintura antiga

Deleuze prossegue, agora no Capítulo 2, em como extrair a Figura do figurativo, ou ainda: como não representar. Neste tópico, faz também considerações de como a pintura antiga se relaciona com a figuração.

A partir de conjecturas de André Malraux[29], que fazem a reflexão sobre a figuração na pintura moderna, Deleuze nos explana que o surgimento da fotografia teria um papel decisivo, pois a imagem que gera é imediata e documental. No entanto, não se pode dizer que a função representativa foi delegada à fotografia, porque a "fotografia, mesmo instantânea, tem uma pretensão bem diferente daquela de representar, ilustrar ou narrar." (Deleuze, 2007, p.17). De outra maneira, a fotografia, ainda que instantânea, não vem substituir a função da pintura, mas assertivamente, se agregar a esta. Sobre este aspecto, de como as imagens geradas pela fotografia, que partem inicialmente de um correlato concreto vinculado à realidade do momento da captura da imagem, existem vários desdobramentos e que podem ser pensados em diferentes camadas: qual o papel do fotojornalismo, uma vez que pode apresentar uma expressão e até uma representação imediata do original? O fotojornalismo e a fotografia ilustrativa, em que medida estão se contrapondo com a fotografia de arte, que pode também nos entregar um fato, mas mediado pela natureza criativa do fotógrafo? Ou ainda pensar sobre a captura de imagens por máquinas, como o cinema, por exemplo? Ou se existe arte em outras imagens capturadas por máquinas, como tomógrafos, que todos os dias nos hospitais fatiam corpos humanos com feixes de radiação para depois reconstruir um osso fraturado ou as coronárias entupidas num coração, em um filme com imagem colorida 3D? Ou nas imagens do cosmos pelo telescópio Hubble? Em que medida o artista extravasa sua potência criativa, sua produção desejante, como máquina desejante em seu fluxo a uma máquina acoplada?[30] Pensamos, em ressonância a Deleuze, que a fotografia não absorve para si a figuração, extraindo-a da pintura, mas se soma a esta como abertura para a expressão do ser pela arte.

A segunda reflexão que Deleuze leva à baila está na pintura antiga – na qual o tácito compromisso com as possibilidades religiosas promove, em alguma medida,

29 André Malraux (1901-1976) escritor, novelista e crítico de arte francês.

30 Gilles Deleuze e Félix Guattari, no livro *O Anti-Édipo*, de 1972 nos colocam que o desejo é processo de produção exercido pelos indivíduos, que são máquinas desejantes. "As máquinas desejantes são máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra." (Deleuze, 2011, p. 16). Desta maneira, toda produção depende da "produção da produção", de fluxo e corte, de máquina com máquina.

que se libertem as Figuras da figuração. Esta "liberação" é possível, porque ao eu-artístico, desde que imbuído de um sentimento transcendental, se permitiria a expressão pictórica de elementos que advém da criatividade, da fé religiosa e do imaginário doutrinário, como os anjos, os demônios, e toda sorte de figuras, desde que haja uma justificativa pontifícia. Ali podem estar presentes numa tela antiga, tudo que advir da imaginação, liberadas da materialidade de um correlato existente. Concordando parcialmente com Malraux, que admite que a "pintura antiga estava condicionada por determinadas possibilidades religiosas que davam um sentido pictórico à figuração" (*idem*) Deleuze, entretanto, considera que "não se pode dizer que o sentimento religioso sustentava a figuração na pintura antiga: pelo contrário, ele tornava possível uma liberação das figuras" (*ibidem*). Assim, o sentimento religioso[31] – promove, em alguma medida, a libertação das Figuras – alforriando-as de um modelo estritamente real.[32] "As Figuras são libertadas de seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem de sensações celestes". (Deleuze, 2007, p.18). Então, temos que a fotografia é um advento que não substitui a pintura e não tem qualquer pretensão de tomar unicamente para si a imediatez do fato, e que a pintura antiga, pelo sentimento religioso, em algum grau, faz libertar a figura da representação *stricto sensu*, mas qual seria o problema com a figuração na pintura moderna?

A pintura moderna está invadida pelos clichês – "os clichês se instalam na tela antes mesmo que o pintor comece a trabalhar" (Deleuze, 2007, p.19). É um grande erro acreditar que a superfície de uma tela em branco já não venha carregada, metaforicamente, das experiências e expectativas do pintor, amalgamada com seu momento histórico e social. E o mesmo se dá na fotografia: virtualmente povoada de clichês. "ela não é uma figuração do que se vê: ela é o que o homem moderno vê" (idem) e, sem dúvida, o olhar contemporâneo, quase que imediatamente, busca a interpretação do que vê, o desvelamento do significado; da narrativa e da representação: estes são clichês com os quais convivemos. Deste modo, a pintura moderna, mesmo tendo

31 Aliás, a ideia de que Deus não é um obstáculo, mas até mesmo uma condição, aparece explicitamente em *Francis Bacon, lógica da sensação*. Tomando, nesse livro, o quadro de El Greco *O enterro do conde de Orgaz* como objeto de análise, mas também fazendo referência a Giotto e Tintoretto, Deleuze pretende inverter a afirmação de Dostoievski de que "se Deus não existe, tudo é permitido", mostrando que, ao contrário, com Deus tudo é permitido. Isso porque, no caso desses pintores, Deus permite livrar as figuras da figuração, isto é, de seu papel representativo, das exigências da representação." (Machado, 2013 p. 86)

32 Algumas telas são analisadas por Deleuze: a *Criação dos Animais*, de Tintoretto: Deus organiza uma corrida entre animais, que inclui até um unicórnio, situação a qual não existe nenhum original concreto, mas por vínculo religioso se faz possível. É uma representação e narrativa que já liberta a Figura.

renunciado ao sentimento religioso, e cercada pela fotografia, sente enorme dificuldade em romper com a figuração. A Fotografia, como figuração moderna, ainda lançaria o perigo da imposição de clichês que pretenderiam *reinar sobre a visão*, inclusive sobre a pintura. Fugindo dos clichês e ainda mantendo-se o foco na não-representação, Deleuze nos indica duas soluções para esse inefável problema de se arrancar a Figura da figuração na arte moderna: uma delas é a pintura abstrata e a segunda maneira é a que encontrou Francis Bacon: "outra via, mais direta e mais sensível?" (*ibid.*).

Antes que o belo estético, predomina aqui algo mais brutal, bestial e ligado à degradação. Não se reconhece fenômeno, história, significação: a tela de Bacon é um fato. Frente a esta situação, o texto vai nos conduzir por outro caminho que descortina três horizontes: as figuras deformadas; os blocos de sensações e na noção de devir animal.

Atletismo e movimentos pictóricos

No Capítulo 3, Deleuze (2007, p.20) retoma os três elementos pictóricos de Bacon: o primeiro elemento é a Figura e o fato dela. O segundo elemento são as grandes superfícies planas, como estrutura material espacializante. O terceiro elemento é o contorno, o lugar que contém a Figura. Este é o esquema geral de uma tela de Bacon. O contorno ou área redonda e suas variações é o limite comum entre a Figura e as grandes superfícies planas, que apresenta, por meio da sua cor, uma relação ambivalente entre ambas. Tal qual uma membrana, o contorno permite o fluxo nos dois sentidos. O primeiro fluxo que se observa através do contorno é o das grandes superfícies planas em direção à Figura, para mantê-la isolada. A planura homogênea esforça-se para enredar a Figura, que com a força de um rolo compressor, não hesita em se enrolar na Figura, engloba-la como faz uma cobra com sua presa, buscando prendê-la e asfixia-la. Esse movimento da estrutura em relação à Figura vai gerar um segundo movimento, de mesma direção, mas de sentido contrário, tal qual ação-e-reação: a Figura reage à estrutura. Para se libertar do encarceramento, num gasto de energia descomunal, a Figura pratica o que Deleuze chama de *Atletismo*. Esforça-se num movimento contido pelo contorno, mas incontido no fato, pois dali o corpo se contrai, tem espasmos e se dissipa em abjeção; em histeria; em torpeza e em degradação e... Escapa! Neste fluxo entre os elementos se manifestam os devires, porque mesmo sem representar, existe ali o fato dado pela triangulação dos elementos.

Da mesma maneira, não há espectadores: "Nota-se, mesmo nos quadros de Bacon, o esforço para eliminar todo espectador, e

com isso todo espetáculo." (*ibid*.).[33] Na abolição do espectador, Bacon permite que "em muitos casos subsiste uma espécie de espectador, um *voyeur*, um fotógrafo, um passante, aquele que espera, distinto da Figura" (*ibid.*). Especialmente nos trípticos, Bacon coloca a situação de um *Testemunho,* que podem ser simulacros de fotografias, espelhos ou objetos-referência, para a sensação do fato e não de um espetáculo,[34] como observamos nas lâmpadas presentes no tríptico *Three Studies of Figures on Beds*[35], de 1972 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 46-48).

Nesse esforço em se duelar com os clichês; isolar a figura; abolir a representação e a narrativa; eliminar os espectadores; para que o fato não se torne um espetáculo, adicionar um testemunho, a todo este esforço, Deleuze chama de *Atletismo*. Isto é inegável na tela *Pintura*[36]*,* de 1978: a Figura se alonga e se estica para girar uma chave em uma porta, com o pé. A área redonda migra do chão para os lados da porta, e a Figura, quase em pé, se desterritorializa e se reorganiza na tela, tentando escapar da maneira mais improvável possível. Estes movimentos, nitidamente se dão da estrutura para a Figura e também da Figura para as grandes superfícies planas: se observam afetos, ações e devires. "Em muitos quadros, a grande superfície é tomada por um movimento pelo qual ela forma um cilindro: ele se enrola no contorno, no lugar, e envolve, aprisiona a Figura" (Deleuze, 2007, p.22). De outro modo, "Extrema solidão das figuras, extremo enclausuramento dos corpos [...] esse movimento em que ela se fecha e que a fecha. (*idem*). Aqui Deleuze aponta um novo cenário, neste "atletismo derrisório, de violência cômica, em que os órgãos do corpo são próteses". "Ou o lugar, o contorno, se tornam aparelhos de ginástica da Figura no âmago da grande superfície plana" (*ibid.*) como se observa na tela [37]. A Figura, por sua vez, reage ao

33 Aqui Deleuze se detém nas telas sobre tauromaquia, de 1969. Numa primeira versão, há uma certa interação com uma multidão, como se vê na tela 10: Estudo para tourada n.1 (*Study for bullfighting n.1*), 1969. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular. Numa segunda ocasião, o público é apartado do espetáculo que une o touro ao toureiro, como na tela18: Segunda versão de "Estudo para tourada n.1" (*Second version of "Study for bullfighting n.1*), 1969. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Jerome L. Stern, New York. A tela 20: Três estudos de Isabel Rawwthorne (*Three studies of Isabel Rawsthorne*) de 1967, óleo sobre tela, 119,5 x 152,5 cm. Coleção Nationalgalerie, Berlin, mostra a Figura fechando a porta a uma intrusa, mesmo que seja "seu próprio duplo". DELEUZE 2007, p.21.

34 Neste ponto, Deleuze (2007, p.21) aproxima Bacon de Kafka: "a Figura de Bacon é o grande Envergonhado, ou o grande Nadador que não sabia nadar [...] e a pista, o circo, a plataforma, é o teatro de Oklahoma".

35 Tela 32: Figura deitada num espelho. (*Lying Figure in a mirror*), 1971. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Museu de Bellas Artes. Bilbao, Espanha.

36 Tela 23: Pintura (*Painting*), 1978. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Monte Carlo.

37 Tela 14 Tríptico (*Triptych*), 1970. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção National Gallery of Australia, Camberra. e Tela 17 Tríptico, Estudos do corpo humano (*Triptych, Studies of the human*

aprisionamento e é corpo como fonte de movimento, entre espasmos e esperas, o corpo se torna ação e acontecimento. "talvez seja uma aproximação do horror ou da abjeção". (Deleuze, 2007, p.23) [38] Nesta solidão e desesperança, a Figura exerce seus movimentos com próteses, aparelhos e acoplamentos, tentando escapar. Se a Figura tenta escapar por um ponto de fuga, que são os "órgãos-próteses": pela pia[39]; pela ponta de um guarda-chuva em *Painting*,[40] de 1946 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 127); pelo buraco da fechadura;[41] por espelhos-que-não-refletem[42]; ou até por uma seringa hipodérmica (*Figura deitada com seringa hipodérmica*, de 1963);[43] de que, de fato, ela pretende escapar?

Deleuze pondera que é da abjeção, do horror e da desfiguração. Mas se tenta escapar da desfiguração que mostra a susceptibilidade da carne, também a desfiguração, pela similitude da figura humana aos animais, pela animalidade a liberta. Aqui a Figura se torna um corpo-sem-órgãos, porque chega ao seu limite, à exaustão, e, como corpo sem órgãos, está desorganizado e em sua busca de uma solução para o acontecimento exposto, tentando dissipar sua estrutura material. Enquanto Deleuze enxerga nos corpos deformados uma saída para o horror e a abjeção, através de seus acoplamentos aos "órgãos-próteses", nos perguntamos: não estaria a Figura agarrada por suas mãos às torneiras, antes de ser sugada para o esgoto, pia adentro?[44] Ou ainda, o que resta ali são as forças e como elas se expressam. Forças obscuras que movem a Figura se contorcendo sobre um leito, em espasmos, com uma agulha de uma seringa fincada no braço em *Lying Figure*[45], de 1969 (Pedrosa e Cosenday, 2024, pp. 198,199). Podemos dizer que são devires: devir-destino do quadro, devir-animal que

body), 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Jacques Hachuel, New York

38 Um quadro que exemplifica bem esta situação é *Figura na pia*, de 1976 [26], no qual a Figura, agarrada a uma pia, por suas torneiras, tenta escapar desta cena pelo ralo. É a fuga desesperada da Figura por um espaço improvável, desterritorializado. Nos *Estudos do corpo humano*, Tríptico, (*Triptych, Studies of the human body*), de 1970. Óleo sobre tela, cada painel: 198 x 147,5 cm. Coleção Malborough International Fine Art, da mesma maneira, a Figura tenta escapar do contorno e dos elementos acoplados.

39 Tela 26. Figura na pia (*Figure standing at a wasbasin*), 1976. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Museu de Arte Contemporânea de Caracas.

40 Tela 70, *Painting*, 1946. Óleo e papel sobre linho: 198 x 132 cm The Museum of Modern Art, Nova York

41 Tela 23: Pintura (*Painting*), 1978. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Monte Carlo.

42 Tela 31. *Portrait of George Dyer staring into a mirror*, 1967. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Caracas.

43 Tela 37. Figura deitada com seringa hipodérmica. (*Lying Figure with hypodermic syringe*), 1963. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Suíça.

44 Tela 26. Figura na pia (*Figure standing at a wasbasin*), 1976. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Museu de Arte Contemporânea de Caracas.

se expressa nas Figuras que vemos de modo háptico.

Deleuze diz que aquele corpo quer ir embora pelo buraco da agulha e nós poderíamos dizer que aquele corpo de cabeça disforme e sem rosto, com um falo e duas mamas, está aterrado no mundo preso pela agulha. A droga ali injetada é que traz a possibilidade de estar num mundo insuportável: pura máquina-desejante acoplada ao corpo sem órgãos. O humano que se mostra diluído e sem contornos assume também partes animalescas, me lembrando de que somos apenas entes no mundo, sujeitos a eventualidades. Entretanto, se estão presentes forças obscuras, também estão presentes forças invisíveis, que deformam os corpos, para a captura de uma ideia pura. Deleuze vê linhas de fuga onde podemos ver também pontos de apoio da Figura na estrutura concreta do mundo. "Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso" (Deleuze, 2007, p.27). Mas que ideia pura é essa, e que movimentos disformes são estes, se um humano, e eu, uma humana, sou também um pedaço de carne?[46]

De carne e osso

No Capítulo 4, Deleuze retoma a questão da materialidade dos corpos: "O corpo é a Figura, ou melhor, o material da Figura. [...] a Figura, sendo corpo, não é rosto e nem tem um rosto. Tem uma cabeça" (DELEUZE, 2007, p. 28). Neste ponto, pensamos que a coerência da não-representação está em não se pintar rostos, mas sim, cabeças deformadas. O rosto seria uma representação, de uma face, de uma identidade singular, mas uma cabeça nos aproxima da carne animal. "o rosto é uma organização espacial estruturada que recobre a cabeça [...]. Não que lhe falte espírito, mas é um espírito que é corpo, sopro corporal e vital, um espírito animal" (idem). "É espírito, mas não como um conceito da filosofia da consciência, ou alma, mas sim com o espírito-animal do homem".[47] "E as marcas ou traços de animalidade não são mais formas animais, mas espíritos que habitam

46 O desconforto causado em apresentar a nós mesmos como carne foi explorado pelo artista Artur Barrio, que durante a ditadura civil-militar brasileira preparava grandes trouxas de pano sujas de sangue e detritos que simulavam corpos esquartejados e abandonados pelo terrorismo do Estado. Abandonados e jogados a esmo, provocavam horror imediato, a sensação de fragilidade da existência e da vulnerabilidade do nosso corpo-carne. Na 24.o Bienal de São Paulo uma trouxa de Barrio foi exposta ao lado de um tríptico de Bacon (Pedrosa e Cosenday, 2024, telas 90: Tela 90, p.150 *Triptych*, 1976 e *Trouxa ensanguentada* (Artur Barrio), 1970. Fundação Bienal de São Paulo. arquivo histórico de Wanda Svevo, Brasil; Tela 91: p.150 *Figure in movement*, 1985 e *Tiradentes esquartejado* (Pedro Américo) 1893. Fundação Bienal de São Paulo. arquivo histórico de Wanda Svevo, Brasil e Instalação 92, p. 152. *Situação T/T,1 (segunda parte: Sangue, carne, ossos, pano, carne seca, corda, tinta, cabelos, pelos, esperma, merda, urina, barro, dimensões variáveis.* 1970. Arquivo Artur Barrio, Rio de Janeiro, Brasil. p.150 e 152).

47 Zunino, 2024b, 5'30.

[...] e individualizam e qualificam a cabeça sem rosto" (Deleuze, 2007, p.28-29). Que face é exposta, se não temos mais rosto, e sim, cabeças disformes?

Humanos são desfigurados até perder parte de sua humanidade e expor ali o que temos de animal e de carnal. Na mostra no MASP, na sequência das telas, nos vemos esquartejados como uma res no matadouro, cortados e dependurados, nos lembrando de que somos feitos de carne, e a nossa carne é a carne do mundo. "As deformações pelas quais o corpo passa são também *os traços animais* da cabeça" (Deleuze, 2007, p. 28).

> A sombra escapa do corpo como um animal que abrigávamos. Em vez de correspondências formais, a pintura de Bacon constitui uma *zona de indiscernibilidade, de indecibilidade* entre o homem e o animal (Deleuze, 2007, p. 29).

Ao procurar essa zona de indiscernibilidade, como uma linha de fuga para a Figura humana, como podemos presenciar na tela Figura sentada[48], de 1963, remetemo-nos ao pensamento de Deleuze quando no escreve que "O homem se torna animal, mas não sem que o animal se torne ao mesmo tempo espírito, espírito do homem" (idem). Observamos que assim se estabelecem alguns pontos filosóficos: o primeiro dele sé presença de um duplo-devir e o devir animal se expressando nesta dupla via, de modo que há também o fato comum entre o homem e o animal.

O segundo ponto é a questão do destino: uma destinação comum ao humano e ao animal, que traz uma aproximação entre ambos e nos traz à tona que não somos entes apartados da natureza, mas compartilhamos essencialmente corpos vulneráveis à deformação e a ação de forças.

O terceiro ponto que destacamos se trata da questão da Figura-isolada e Figura-acoplada, onde se faz notar, com alguma frequência, um humano e um animal acoplados, tal qual uma máquina-fonte conectada a uma máquina-órgão, uma emitindo fluxo e outra corte, uma produção desejante dando vazão num corpo sem órgãos.[49] Dependurados estão também todos os sofrimentos do Cristo crucificado em *Painting*, de 1946 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.127) [50], as agruras de nós humanos comuns e dos flagelos dos animais mortos e expostos no abatedouro. Suspensos e expostos, não somos carne morta: somos carne viva porque temos cor, acrobacia, convulsão, desejo, gozo e desesperança. Em frente às telas de Bacon o expectador pode vivenciar a dissolução da dualidade sujeito-objeto, que é superada pela sensação, pelo fato e pelas

48 Tela 39: Figura sentada. (*Seated Figure*), 1963. Óleo e pastel sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Gilbert de Botton.

49 Este conceito está presente na obra *O Anti-Édipo*. Vide Deleuze, 2011, p.11.

50 Tela 70, *Painting*, 1946. Óleo e papel sobre linho: 198 x 132 cm The Museum of Modern Art, Nova York.

forças invisíveis deformantes. Agora estamos defrontes a algo novo: a carne que se transforma em *vianda*: carne que se escorre, como em *Three Studies of Figures on Beds*,[51] de 1972 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.46). Nesta disjunção entre os ossos e a vianda repleta de cor, nesta carne descolada de sua base estruturante, que são os ossos, remanescem as tensões pictográficas nas telas.[52]

As carnes despregadas dos ossos, tais quais os relógios molengas de Salvador Dalì, que também perderam sua referência estruturalizante, guardam alguma semelhança distópica com o mundo... que não-representam. Não há fenômeno, há fato: somos feitos de carne e osso! "A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva" (Deleuze, 2007, p.31), e esta relação se potencializa na escala intensiva da relação cabeça-vianda.[53] A vianda Figura-cabeça se desfaz no guarda-chuva; no grito que sai da boca do Papa[54]; em seguida a vianda escapa pela cabeça e desce pela cruz, nas crucificações[55] de 1962 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.60); a série de cabeças com cores exuberantes de vermelho e azul representando a vianda como em *Self-Portrait*,[56] de 1972 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.107); e finalmente a cabeça como potência não localizada da vianda, na qual a boca se capacita como o local pelo qual o corpo inteiro escapa e a carne desce, não sendo mais um órgão particular (Deleuze, 2007, pp.33-34) como na tela *Fragmento de uma Crucificação*[57], de 1950, novamente acessando o conceito deleuziano de corpo sem órgãos.

Bacon assim se destina a pintar cabeças; a separar a carne dos ossos; a partir e pendurar corpos tal qual uma res no matadouro; a expor a coluna vertebral das Figuras, como em *Three Studies for a Crucificaxion* de 1962 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.60) [58]. Deleuze retoma a questão do sofrimento embutido na vianda: os ossos funcionando como aparelhos, a vianda realizando suas acrobacias, seus movimentos ginásticos, praticando o *Atletismo* ao qual Deleuze se refere anteriormente, é a mesma vianda que é o receptáculo de tanto sofrimento do mundo: é nas carcaças de animais pendurados num açougue: "Se eu vou a um

51 Tela 26 do Catálogo MASP Tela 26. p.46,47,48. *Three Studies of Figures on Beds*, 1972, Óleo e pastel sobre tela: 198 x 147,5 cm cada. Coleção Particular, Suíça.
52 Zunino, 2024b, 12"00.
53 Zunino, 2024b, 19"00.
54 Tela 45. Papa n.2 (*Pope n.2*), 1960. Óleo sobre tela: 153,5 x 119,5 cm. Coleção Particular, Suíça.
55 Tela 32, p.60. *Three Studies for a Crucificaxion*, 1962. Óleo e areia sobre tela: 198 x 147,5 cm cada. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.
56 Tela 57: p.107. *Self-Portrait*, 1972. Óleo sobre tela: 36,5 x 30 cm. Coleção Particular.
57 Tela 52. Fragmento de uma crucificação (*Fragmento of a crucifixion*), 1950. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Roma.
58 Tela 32: *Three Studies for a Crucificaxion*, 1962. Óleo e areia sobre tela: 198 x 147,5 cm cada. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal" (Deleuze, 2007, p.34), é na vianda em que a vianda é o martírio do Crucificado *Painting*, de 1946 (Pedrosa e Cosenday, 2024, p.127)[59]. "Piedade para com a vianda!" (Deleuze, 2007, p.31) nos exorta Deleuze. Piedade e horror à efemeridade de nossas carnes, porque podemos vivenciar uma sensação de insignificância total: basta assistir a qualquer noticiário: temos acesso à explosão e esquartejamento de humanos em qualquer ponto do planeta que esteja em guerra ou conflito, tudo em tempo real. Seja na crueldade de um matadouro, numa guerra, ou num trabalhador precarizado que metaforicamente dá seu sangue e sua carne para seu sustento, qual seja o contexto, as telas de Bacon abstraem-se para aberturas reflexivas. É um devir real.

O contexto é dado pelo arsenal individual de cada pessoa que se detenha à frente da tela. Se na tela *Man in Blue I* de 1954 a Figura supostamente masculina sentada num pub inglês (Pedrosa e Cosenday, 2024, p. 189)[60], sujo e mal frequentado na década de 50, estiver em busca de encontros homoafetivos proibidos, isto estará apenas posto como condição de possibilidade para nós, na nossa abstração, e para ninguém mais. Podem ser *red-necks* no *happy hour* em qualquer outro tempo e espaço ou ainda algo totalmente diferente. Noutra tela, a Figura que tenta abrir, nu, uma porta com uma acrobacia, segurando uma pequena chave com os dedos do pé. Este corpo alongado que tenta em um tempo infinito abrir a porta tem ao seu lado uma coisa que para alguns pode ser é um intestino delgado jogado no chão (a tela *Pintura*[61] de 1978) e que para outro expectador, pode ser uma pilha de jornais. Mas tanto faz! A abstração é secundária a uma sensação, assim como a intelecção.

Bacon pinta corpos e nada mais. E aí está a chave da questão: não dá nem pede explicações, não tem conteúdo psicanalítico nem instigação ideológica. São ondas sensoriais que passam e também nos perpassam. As deformações não são transformações, e destas, são geradas linhas de fuga para múltiplas sensações. Não são fugas de alienação, mas são aberturas para que as forças invisíveis possam se tornar palpáveis: elas deformam cabeças, corpos, silhuetas e contornos. Corpos sem órgãos[62] aparecem: bocas que ao invés de comer

59 Tela 70, *Painting*, 1946. Óleo e papel sobre linho: 198 x 132 cm The Museum of Modern Art, Nova York.

60 Tela 112, p. 189. *Man in Blue I*, 1954, Óleo sobre tela: 198 x 137 cm Museum Boumans van Beuninigen, Roterdam, Países Baixos.

61 Tela 23: Pintura (*Painting*), 1978. Óleo sobre tela: 198 x 147,5 cm. Coleção Particular, Monte Carlo.

62 A questão do "corpo sem órgãos" (CsO) está presente em textos de Deleuze e Guattari, como *Mil Platôs*, de 1980 e em *O Anti-Édipo*, de 1972, tendo sido um termo desenvolvido a partir Antonin Artaud. Em especial, em *O Anti-Édipo*, além de ministrar um cunho político e social, no qual o CsO é comparado ao capital, no ser capitalista: "O capital é, sem dúvida, o corpo sem órgãos do capitalista, [...]. ele produz a mais-valia, como o corpo sem órgãos se reproduz a si próprio"

apenas, gritam gritos insuportáveis e inaudíveis. Corpos entrelaçados estão em êxtase ou em agonia? O sexo ali exposto não dá gênero à figura, mas bestialidade? A esta indiscernibilidade me parece claro que Deleuze tenha enxergado ali uma expressão do devir-animal, porque as telas nos remetem à animalidade à qual nós humanos somos primordialmente. Assim sendo, depreendo que Bacon se incumbe de nos entregar corpos deformados, mais do que transformados, porque me entrega a coisa como ela se manifesta a mim. Bacon pinta sensação: não há necessidade de abstração, de elaboração, porque a Figura nos remete a um sentimento imediato. Se não há mediação, o que resta?

Considerações finais

O subtítulo da exposição no MASP: *a beleza da carne* advém de um relato do artista (reproduzido na parede da primeira sala) em uma entrevista ao crítico de arte David Sylvester, realizada em 1966.[63] Nesta ocasião Bacon expressa sua admiração pela beleza impactante dos cortes de carne de animais penduradas em um açougue. As palavras de Bacon apontam para certas dualidades que emergem de maneira potente em sua obra: a beleza e o horror, a vida e a morte, a sedução e a destruição, erotismo e repugnância: tudo isso em corpos de carne e osso, vivos e despedaçados. A violência de ser carne e estar à mercê das perturbações possíveis por forças invisíveis. Forças deformantes, que geram um puro caos de possibilidades múltiplas. No MASP vimos Figuras e mais Figuras encarceradas dentro de espaços geométricos, que desejam aumentar a sensação de claustrofobia, desesperança e isolamento. Figura que passa a ser fato que remete ao devir-animal: se num primeiro momento nos choca por aproximar a figura humana da carne esquartejada e pendurada num gancho de matadouro, no momento seguinte, nos liberta, porque somos todos animais, sem deixar de sermos humanos, com toda a potência atrelada que isso possa ter. Nestas sensações que se despertam no correr da observação das telas expostas, estão nascentes inquietações que são muito humanas, e também ontológicas: que devires vão perpassar minha carne? Meu corpo? O corpo de qualquer humano?

Bacon se dedicou a ensaios; elementos que se diluem e se perdem nos contornos; diagramas que se mesclam e se modulam a figuras que, sem perspectivas nem expectativas, se destacam num mundo tátil, háptico, óptico, se multiplicando em trípticos! Deleuze, e agora também eu,

(Deleuze, 2011, p. 23). O conceito do CsO, que se aplica à presente investigação está na rejeição de uma noção de corpo como um sistema organizado cujos órgãos se apresentem como unidades uni-funcionais. Outro ponto relevante é a relação conflituosa com os desejos e afetos: "Entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos surge um conflito aparente" (Deleuze, 2011 p. 21).

[63] SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade dos fatos. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1995, p. 46

recebe de Francis Bacon o fato de que uma obra pictórica não precisa ser uma obra representativa, como *As Meninas* de Velázquez, de 1656, na qual o pintor representa a representação. Bacon busca a imagem de uma boca aberta, com o formato de um focinho de um animal, projetada em minha direção, que entra pelas minhas retinas, como um punhal. É um grito que não é som, mas é uma descomunal força sensível. É a violência da boca aberta em dor e desespero que agora passamos sentir. Só podemos sentir, e antes mesmo de refletir, a força da união irresistível entre máquina desejante e seu acoplamento, em seu passeio esquizofrênico[64] já se deu: agora existe apenas o fato.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. lógica da sensação** [1981]. Equipe de tradução: Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I** [1972]. Tradução: coordenação Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

HORNSEY, Richard. As aventuras de Bacon na cabine fotográfica: autoapresentação queer e a cabeça fragmentada. *In*: Pedrosa, Adriano e Cosenday, Laura. **Catálogo da exposição Francis Bacon. A beleza da carne MASP**. KMEC books. 2024, p.102-123.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

PEDROSA, Adriano e Cosenday, Laura. **Catálogo da exposição Francis Bacon. A beleza da carne MASP**. KMEC books. 2024.

SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon: A brutalidade dos fatos. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1995, p.46

Zunino, Pablo. **Filosofia e pintura: Francis Bacon segundo Gilles Deleuze** – Aula 2 https://youtu.be/f86oPfD7qoU?si=T4QZxoDXITIZvr7n Ano: 2024. Vídeo: 1:38:13. 08/08/2024. Curso disponibilizado originalmente no Canal do Youtube uspfflch e publicado sob responsabilidade do canal Filosofia UFRB.

Zunino, Pablo. **Filosofia e pintura: Francis Bacon segundo Gilles Deleuze** – Aula 3 https://youtu.be/pd9Nr0mYDfE?si=Uys1peaPGvRyaVQ Ano: 2024. Vídeo: 1:44:00. 15/08/2024.

[64] O conceito de *passeio esquizofrênico*, presente no vivente no mundo, não dissociado do que ocorre no seu mundo natural, porque vive, produz e atua como máquina desejante, acoplado a outras máquinas. Não há o eu e não-eu, ou exterior e interior, porque estamos "além de todas as marcações que tal distinção condiciona" (Deleuze, 2011 p. 12).